بذور العبث
فى التراجيديا الإغريقية

وأثرها على مسرح العبث المعاصر
فى الغرب وفى مصر

(دراسة مقارنة)

د . نادية البنهاوى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨

تصميم الغلاف للفنانة : **نجوى شلبى**

لوحة الغلاف : **«الإله زيوس مع الإله آريس.**

الإهــــداء

إلى ابني راني

الذى جردني فراقه للحياة من أوهامها.

تمهيد

من المتعارف عليه حتى الآن أن فكرة الإحساس بالعبثية التى تسود العالم قد عالجها دراميا مجموعة من الكتاب يطلق عليهم النقاد عادة كتاب المسرح الطليعى. غير أن فكرة الإحساس بالعبث لم يعبر عنها كتاب الغرب فحسب – وإن كانوا هم الرواد فى هذا المجال– بل كتاب مصريين أيضا من بينهم توفيق الحكيم، عبد الغفار مكاوى، نعيم عطيه، محمود دياب، شوقى عبد الحكيم، إسماعيل البنهاوى ويحيى عبد الله وغيرهم غير أن مايعنينا هنا من هؤلاء من تأثروا بالمسرح الأغريقى.

كما أن كتاب مسرح العبث المعاصر فى الغرب – من أمثال:

يونسكو، صمويل بيكيت، أ داموف، جان جينه – وأيضا فى مصر، لا يكونون جزءا من مدرسة أو حركة فنية تعلن عن نفسها أو واعية بنفسها – كما يقول الناقد مارتن أسلن – بل العكس، فكل كاتب منهم كاتبا متفردا ينظر إلى نفسه على أنه وحيد، لا منتمى ومنعزل فى عالمه الخاص كما أن لكل منهم اقترابه الشخصى سواء من الموضوع أو الشكل كما أن لكل منهم أيضا جذوره ومصادره وخلفيتة.

وعلى ذلك فهناك كثير من الدراسات حول الجذور التى يرجع إليها مسرح العبث من بينها المدرسة السيريالية، التجريبية، المذهب الوجودى، كتابات كافكا، ديستوفسكى، سترندبرج، وكتابات البير كامى وبالأخص اسطورة سيزيف التى تعبر عن عبثية وضع الانسان فى الكون. ومن ثم يعتبرها الناقد مارتن اسلن البذرة الحقيقية والمباشرة لمسرح العبث المعاصر فى الغرب.

ومما استرعى انتباهى مما سبق ذكره فى إطار البحث عن بذور مسرح العبث إشارة مارتن اسلن تلك إلى اسطورة سيزيف لالبير كامى (عام ١٩٤٢). وهى اشارة موحية بفتح المجال،

للتوسع في البحث عن جذور مسرح العبث عند الاغريق القدماء، على أساس ثلاث عوامل:

١ - ان اسطورة سيزيف هي في الاصل أسطورة يونانية قديمة - وليست وليدة القرن العشرين على يد البير كامي عام ١٩٤٢ - ربما يرجع تاريخها إلى القرن الثالث ق.م وهي في جوهرها تتناول نفس الفكرة التي تعبر عنها سيزيف كامي في الغالب.

٢ - اختيار اسطورة سيزيف، بالذات - دون غيرها من اساطير العالم - كبذرة لمسرح العبث لمسرح العبث المعاصر يؤكد ان فكرة العبثية هي في الاصل يونانية.

٣ - ان هناك بعض التراجيديات اليونانية التي يرجع تاريخها إلى القرن الرابع ق.م تتناول عبثية وضع الانسان في الكون حيث تلعب الالهة في تلك التراجيديات دورا اساسيا في الصراع القائم بين الشخصيات التراجيدية من جانب والالهة من جانب آخر، مما يؤدي في النهاية إلى مفهوم قدر عبثي.

وعلى سبيل المثال ما تقوم به الالهة من دور في تحريك الشخصيات الدرامية ودفعهم إلى ارتكاب بعض الشرور كنوع من الانتقام أو التكفير عن خطايا قد ارتكبها غيرهم ثم تعاقب الالهة بعد ذلك من دفعهم دفعا - إلى الانتقام والتكفير بدورهم عن تلك الشرور كما في الاورستيا.

وأحيانا أخرى تدفع الالهة بعض الشخصيات إلى فعل جرم في نطاق التحريمات لم يكن بارادتهم فعله أو دفعه عنهم اذ أن السبب الجوهري في وقوعه يعود إلى تخطيط قدري وعلى الرغم من ذلك تعاقبهم الإلهة عليه، كما في مسرحية أوديب ملكا. مما يؤدي في نهاية كل عمل درامي من هذا النوع إلى مأساة لصاحبها (اي بطلها) على الرغم أنه ليس مسئولاً عن بذرتها ولا حتى عن تكوينه السيكولوجي نفسه الذي دفعه إلى فعل هذا العمل أو ذاك، كما انه ليس مسئولاً من الاصل حتى عن وجوده نفسه على الارض.

ومن ثم تعتبر تلك الرؤية الميتافيزيقية أنعكاس لموقف عبثي في الكون يعبر عنه بعمق كتاب مسرح العبث المعاصر تلك العوامل الثلاث، السالفة الذكر، هي ما أوحت لي أن أحاول البحث عن العبثية في التراجيديا اليونانية عند الثلاث كتاب العظام

ايسخيلوس - سوفوكليس - يوروبيديس - ومدى تأثير تلك العبثية على كتاب، مسرح العبث المعاصر عالميا ومحليا من خلال الرؤية الميتافيزيقية للكون وموضع الانسان فيه عند كل منهم.

تحديد المشكلة المراد بحثها فى التساؤلات التالية :

١ - هل كان لأسطورة سيزيف اليونانية أثر على الرؤية العبثية للكون عند كتاب التراجيديا اليونانية الثلاث (ايسخيلوس - سوفوكليس يوروبيديس، كما كان لسيزيف كامى أثر على كتاب مسرح العبث وعلي وجه الخصوص بيكيت ويونسكو.

٢ - ما هو مفهوم العبثية فى التراجيديا اليونانية وما هو مفهومها عند كتاب مسرح العبث الذين تأثروا في أعمالهم بالتراجيديا اليونانية.؟

٣ - إلى أى مدى أثرت رؤية كتاب التراجيديا اليونانية لعبثية الكون والوضع العبثى للانسان فيه، علي كتاب مسرح العبث المعاصر:

أولا : في الغرب

ثانيا : في مصر

٤ - ما هى الأسباب التى أدت إلى ذلك التأثير؟

٥ - إلى أى مدى تعتبر أعمال كتاب مسرح العبث فى مصر امتدادا طبيعيا للحضارة الغربية، كما هو الحال بالنسبة لأعمال كتاب مسرح العبث فى الغرب؟

٦ - هل التيمات العبثية التى يعالجها كتاب التراجيديا اليونانية هى مانجدها عند كتاب مسرح العبث المعاصر أو صدى لها مثل : الصداقة، الحرية، العدالة، الموت، الحب، عقدة الذنب والمحرمات والتكفير، الفوضى فى نظام الكون؟ وهل نجد هذه التيمات فى درامات العبث المصرية.

٧ - هل كان الأسلوب الدرامى المستخدم لمعالجة تلك التيمات فى التراجيديا اليونانية يختلف عن الأسلوب المستخدم عند كتاب مسرح العبث؟

فروض البحث :

١ - من المرجح أن الاغريق هم أول من أدركوا فكرة عبثية وضع الإنسان فى الكون وعبروا عنها من خلال اسطورة سيزيف من خلال بعض التراجيديات اليونانية مثل الأورستيا، أوديب ملكا، أنتيجونى، الطرواديات، عابدات باخوس، وغيرها.

٢ - من المحتمل أن يكون صامويل بيكيت ويوچين يونسكو من أكثر كتاب مسرح العبث المعاصر فى الغرب تأثرا برؤية العبثية فى التراچيديا اليونانية.

٣ - من المحتمل أن يكون الكاتب المسرحى يحيى عبد الله وكذلك عبد الغفار مكاوى وإسماعيل البنهاوى من أكثر كتاب مسرح العبث المعاصر فى مصر تأثرا بالرؤية العبثية فى التراچيديا اليونانية.

٤ - من المحتمل أن التيمات التى يتناولها المسرح الإغريقى تعبيرا عن الاحساس بالعبث لا تختلف كثيرا عن التيمات التى تتناولها أعمال كتاب مسرح العبث المعاصر الذين تأثروا بالرؤية العبثية فى التراچيديا اليونانية على الرغم من اختلاف العصر وظروفه.

٥ - من المرجح أن كتاب التراچيديا اليونانية قد استخدموا الأسطورة والحلم والرمز للتصوير الدرامى الشعرى لفكرة العبث، كما فعل من بعدهم كتاب مسرح العبث المعاصر فى الغرب وفى مصر. وإن كان لكل منهم أسلوبه الدرامى المتميز.

٦ - من المرجح أن تأثر كتاب مسرح العبث فى مصر بكتاب الغرب - قديما وحديثا - كان تأثرا طبيعيا وتلقائيا بحكم ارتباطهم بالثقافة الغربية وتتبعهم للحركة الأدبية العالمية عن طريق التراجم وغيرها.

وإن كان منهم من تأثر بكتاب مسرح العبث فى الغرب - شكلا فقط كتوفيق الحكيم. ومنهم من تأثر بالتراچيديا اليونانية فقط، كفوزى فهمى. وغيرهما ممن تأثروا بشكل ومضمون مسرح العبث بجانب تأثرهم بالتراچيديا اليونانية مثل يحى عبد الله وعبد الغفار مكاوى وإسماعيل البنهاوى ربما لأن جيرتهم الإنسانية تكاد تكون واحدة وعذابهم الكونى أيضا واحد - بغض النظر عن المكان أو الزمان - بحكم الطبيعة الإنسانية ذاتها.

خطوات البحث:

١ – تحديد معنى كلمة Absurd فى القواميس والموسوعات المختلفة وكذلك مفهومها عند بعض النقاد.

٢ – البحث عن مفهوم العبثية فى اسطورة سيزيف اليونانية القديمة ومفهومها فى اسطورة سيزيف كامى للوصول إلى معرفة ما إذا كان يختلف كل منها عن الآخر أم لا من خلال تحليل النصين.

٣ – بعد تحليل مفهوم العبثية فى اسطورة سزيف اليونانية سنرى ان كان لهذا المفهوم اثر فى الرؤية العبثية الموجودة فى التراجيديا اليونانية ام لا وصولا إلى معرفة مدى تأثير هذه الاسطورة على كتاب التراجيديا اليونانية، بجانب البحث عن مؤثرات أخرى إن وجد.

٤ – وعلى ضوء ما سبق يمكننا البحث عن الاسباب التى أدت إلى ذلك التأثير.

٥ – بعد ذلك يمكننا مواصلة البحث لمعرفة ما اذا كان مسرح العبث فى مصر يعتبر امتدادا للحضارة الغربية – كما هو الحال بالنسبة لمسرح العبث فى الغرب – أم لا؟ ولماذا؟.

٦ – من خلال قراءة الاعمال التراجيدية اليونانية وأعمال كتاب مسرح العبث فى الغرب ومصر يمكننا تحديد الاعمال التى تتناول فكرة العبثية فى الكون ووضع الانسان فيه مع تحديد التيمات المختلفة التى تتناول تلك الفكرة عن طريق تحليل الرؤية العبثية لكل تيمة، مع مقارنة التيمات المختلفة للعبثية عند كل من كتاب التراجيديا الإغريقية وكتاب مسرح العبث فى الغرب ومصر وصولا إلى معرفة أوجه الاتفاق والاختلاف بينهم.

٧ – فى نهاية البحث، وعلى ضوء ما سبق ذكره من خطوات نصل إلى نتائج البحث.

حدود البحث :

يمكننا حصر حدود البحث فى ثلاث فترات زمنية وفقا للاعمال الدرامية التى سيتناولها البحث وهى كالاتى :-

أولا : القرن الرابع ق.م. وذلك فيما يتعلق بأعمال كتاب التراجيديا اليونانية على يد كل من ايسخيلوس، سوفوكليس ويوروبيديس.

ثانيا : القرن العشرين (١٩٥٠ - ١٩٨٠) وذلك فيما يتعلق بأعمال كل من يونسكو، صمويل بيكيت،.

ثالثا : القرن العشرين (١٩٦٠ - ١٩٨٠) وذلك فيما يتعلق بالأعمال العبثية لكل من عبد الغفار مكاوى، ويحيى عبد الله وإسماعيل البنهاوى على وجه الخصوص. المستمدة والمتأثرة بعبثية التراچيديا اليونانية التى أثرت بدورها على مسرح العبث فى الغرب.

منهج البحث :

يعتمد هذا البحث بشكل أساسى على المنهج التحليلى للتيمات العبثية التى تتناولها التراجيديات اليونانية ومايقابلها عند كتاب مسرح العبث فى الغرب ومصر ممن تأثروا بالرؤية العبثية الموجودة فى التراچيديا اليونانية وذلك على ضوء نظرية ارسطو فى الدراما والأساليب الحديثة.

كما يعتمد البحث أيضا على ذكر العوامل المؤثرة على الرؤية العبثية عند الكتاب الذين سيتناول البحث اعمالهم كلما كان ذلك بهدف الوصول إلى توضيح تلك الرؤية وتحليل اليتمات.

المقدمـــة

تعنى كلمـــة absurd فى اللغة اللاتينية واليونانية الشئ الذى يزعج الأذن، ويجرح المشاعر، الصوت الذى لا لحن له، القاسى الأجش وتعنى مجازا، كثيرا من المعانى أهمها، غير معقول، فوضوى، عاجز، مضحك، مرتبك، منقسم على نفسه، متنافر، اسراف حسى، غير متحضر.

وكل تلك المعانى نجد أصداء لها فى التراجيديات الاغريقية ومسرح العبث المعاصر. وعلى ذلك إن كانت **أسطورة سيزيف**، كما صورها لنا ألبير كامى فى كتابه تعكس تلك المعانى التى كان لها تأثير كبير على كتاب مسرح العبث على حد قول مارتن اسلن فقد كان لها نفس التأثير على كتاب التراچيديا الاغريقية ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس بجانب الأساطير الأخرى الزاخرة بها أعمالهم.

ولكن لأهمية تلك الاسطورة على كتاب مسرح العبث نرى ضرورة لإلقاء الضوء على أسطورة سيزيف اليونانية واسطورة سيزيف كامى التى ماهى الا تفصيل توضيحى فلسفى لرموز الاسطورة التى تأثر بها كتاب التراچيديا اليونانية قبل أن يتأثر بها كتاب مسرح العبث المعاصر.

وسنلمح من خلال العرض تجسيدا أسطوريا وفلسفيا قديما وحديثا لمعانى كلمة absurd كما بيناها هنا.

فالاسطورة ما هى الا رؤية متوارثة لوضع الانسان العبثى فى الكون منذ نشأته وعذابة غير المفهوم وغير المعقول، وصراعه وتحديه، لقَدَرِهْ ذاك، مع نفسه ومع الأقوياء الذين يمثلون الأغلبية أحيانا وأحيانا أخرى يمثلون الآلهة، المعادلين للحكام بكل الجبروت والتسلط. وان كان ذلك الصراع ينتهى بموت الانسان بالطبع مما يزيد شعوره بالارتباك والفوضوية

والانغماس فى الملذات الحسية لعدم الفهم، وكذلك معاناته من انعدام حريته وعدم شعوره بالعدالة الالهية. وعلى الرغم من ذلك يجاهد من أجل ايجاد هدف له فى الحياة.

حكمت الآلهة على سيزيف ان يدحرج إلى قمة تل عال صخرة ضخمة لا تلبث أن تصل إلى الذروة حتى تسقط ثانية بعنف فى السهل، فيحملها من جديد ويصعد بها ثانية، وهكذا حتى مالانهاية.

وهناك عدة روايات مختلفة تعزو عقاب الآلهة لسيزيف على ذلك النحو.

البعض يرجعونه إلى أنه كان من أحذق قطاع الطرق وأمكرهم من أجل الحصول على رزقه، وحتى لا ينتصر عليه أحد آخر بمكره.

ويقول آخرون أن «زيوس» قد اختطف «ايجينا» ابنة صديقه «أسوبوس» فتأثر والدها من اختطافها، وشكى أمره إلى سيزيف. ولما كان سيزيف يعلم بمكان ابنته فقد عرض على والدها ان يعطيه ماء لقلعة كورنثا التى كان سيزيف قد شيدها مقابل أن يخبره عن المكان المختطفة فيه ابنته.

وآخرون يعتقدون أنه متهم بالسخرية من الآلهة، بسرقته أسرارها.

ويخبرنا هوميروس أن الاهانة التى وجهها سيزيف إلى بلوتو كانت السبب فى عقابه.

فقد كبل الموت فى الأغلال وسجن آلهته فى مملكتها إلى أن طلب اله الجحيم هاديس من أرس اله الحرب ان يحررها من قيدها حتى لا يرى امبراطوريته خاوية.

ويقال أيضا عن سيزيف إنه قد طلب من زوجته وهو على فراش الموت أن تترك جسده من غير دفن فى الساحة العامة. وعندما وصل إلى مملكة «بلوتو» استطاع أن يحصل منه على اذن للعودة إلى الأرض ليعاقب زوجته على تلك الطاعة المناقضة للحب الانسانى، على أن يعود بعد ذلك فى الحال. لكن ما أن خرج من مناطق العالم السفلى المظلم، رأى وجه العالم الأرضى من جديد، ونعم بالماء والشمس الدافئة ورؤية البحر، سرعان مافكر فى عدم العودة. وحنث فى وعده بالرجوع إلى ظلمة الجحيم. ولم تجد معه النداءات والتحذيرات وعاش عدة سنوات مستمتعا بتألق البحر، ونعم الأرض، حتى عاد به الاله آرس من جديد إلى جهنم، حيث كانت الصخرة معدة له.

فإذا وافقنا هوميروس على أن سيزيف كان أشد الفانين حكمة وحصافة، فإننا لا نجد تعارضا بين ذلك الرأى وقول كامى أنه لا يجد تناقضا بين هذا القول وكونه كان ميالا إلى مهنة قاطع الطرق.

وسنجد قول بنداروس الذى يصدره كامى لكتابه أسطورة سيزيف أنه ينطبق أيضا على شخصية سيزيف لإسطوريته: «آه ياروحى لا تطمحى إلى الحياة الخالدة ولكن استنفدى حدود الممكن».

ان سيزيف كان يعشق الحياة الأرضية إلى الحد الذى لم يكن يريد خلودا، المهم ان تستنفد روحه حدود الممكن. ويعيش الحياة حتى لو كانت دون المعنى، وان كان كامى يتصور أن الانسان يعيش الحياة بصورة أفضل لو أدرك أنها بلا معنى!

لكن من المدهش أن الآلهة، لسبب معقول للغاية - سيفصح عنه كامى عندما يحاول ان ينفخ فى الاسطورة - لم تجد عقابا أبشع من العمل التافه الذى لا معنى له.

و الآراء - على اختلافها بشأن السبب الذى جعله يعمل بلا جدوى فى العالم السفلى- تصل إلى ان سيزيف هو البطل العبثى اللامجدى بحق قديما وحديثا، من خلال عذابه اللانهائى. بجانب كراهيته الشديدة للموت والعالم السفلى المظلم البارد، وعاطفته المتحمسة للحياة. من أجل ذلك حكمت عليه الالهة بذلك العقاب الرهيب الذى يكرس له كيانه من أجل تحقيق لا شئ يعود على الآلهة أو عليه بنفع.

ولاشئ يقال لنا عن أمر سيزيف فى العالم السفلى أكثر مما ذكرناه، من خلال الأسطورة اليونانية.

لكن اذا حاولنا أن نتخيل مع البير كامى ما كان عليه وضع سيزيف وهو يجاهد لرفع الصخرة فيمكننا ان نشعر بمعاناته وتوتر جسده لمحاولة تحريك الصخرة ودفعها إلى أعلى فوق التل العديد من المرات المتوالية. وفى نهاية مجهوده الدائب الطويل الذى يقاس بفضاء لا وجود له ولا سماء وزمن لا عمق فيه - على حد تعبير كامى - يتم تحقيق الهدف. ثم يرقب سيزيف الصخرة وهى تتدحرج إلى أسفل فى لحظات معدودات نحو ذلك العالم السفلى الذى يجب أن يرفعها منه ثانية نحو القمة ويعود إلى السهل.

غير أن عودة الصخرة إلى السهل من جديد يوحى إلى البير كامى بشئ يستوقفه ويستوقفنا معه. ومايهمنا هو أمر سيزيف فى تلك اللحظة:

«إن الوجه الذى يتقلص بالقرب من الصخور هو نفسه صخرة.. يمكننا أن نرى ذلك الرجل وهو يعود هابطا إلى أسفل بخطوة ثقيلة ولكنها منتظمة نحو العذاب الذى لا يعرف له نهاية تلك هى لحظة ادراكه».

«وفى كل لحظة من هذه اللحظات التى يغادر فيها الذروة ويهبط تدريجيا نحو مكمن وحوش الآلهة، يكون اسمى من مصيره. يكون أقوى من صخرته»[1].

ويشبه كامى موقف سيزيف بالانسان الذى يعمل كل يوم من أيام حياته بنفس الأمور، وليس هذا المصير أقل عبثية من مصير سيزيف، ولكن يكون ذلك المصير مأساويا فقط فى اللحظات النادرة التى يكون فيها مدركا.

وقد نجد لتفسير كامى هذا مقابل له عند أوفيد الذى يقول عن وضع سيزيف:

«وحدجت جونو (زوجة زيوس) الجميع بنظرة صارمة.. ثم التفتت إلى سيزيفوس قائلة: لماذا يلقى هذا الرجل العذاب المتصل هنا بينما يعيش أخوه اثاماس المتغطرس وزوجته فى قصر منيف برغم ما يظهران من ازدراء بى، ثم بدأت تفصح عما تبغيه وهو تخريب قصر كادموس وتحريض ربات الانتقام على دفع أثاماس إلى ارتكاب الجريمة[2].»

ومن هنا يمكننا – وقبل استكمال طرح كامى الفلسفى للأسطورة – ان نتفق فى الرأى مع يوهيميروس Euhemeros فى اعتقاده:

«ان الأسطورة ليست الا تاريخا مقنعا. فالآلهة كانت فى بادئ الأمر رجالا (أو نساء)، ومع مرور الزمن وبعد فترات من التمادى فى الخيال اكتسب هؤلاء الرجال عظمة وجلالا وتغيرت أشكالهم حتى تحولوا إلى أرواح مقدسة[3].»

ولكن اذا كان سيزيف ثائرا وناقما على عقاب الآلهة العبثى ذاك غير المفهوم، والانسان بوجه عام ثائرا هو الآخر على عبثية عمله اليومى المتكرر الذى ينتهى بموته قصر عمره

أوطال، وكلاهما مدرك لذاته فى اوقات ربما تكون نادرة، فبالضرورة سيكون كل منهما مدركا لمدى وضعه الشقى البائس. وذلك – كما يتصور كامى – ما كان يفكر فيه سيزيف اثناء هبوطه، وما يفكر فيه الانسان الذى يعمل كل يوم، دون جدوى!

لكن وضوح الرؤية عند الاثنين هو الذى يجسد عذابهما وهو الذى يتوج فى نفس الوقت عند كليهما الشعور بالانتصار على النفس، وعلى كل ما يمكن ان يحدث وما يحدث على مختلف المستويات فى الحاضر والمستقبل.

الا أن نداء السعادة حين يصبح ملحا، يبدأ شعور الانسان بالحزن العميق وعبثية وجوده، كما يمكن ان نتصور حالة سيزيف وهو متشبث بصورة الحياة، وبذلك يكون انتصار الصخرة على سيزيف. فالحزن الذى لا حدود له الأ ثقل من أن يحتمل، هو الصخرة بعينها. ولكن هناك بعض الوسائل للانتصار على تلك الصخرة من أهمها الشعور الصوفى – وهو اقتراب عبثى ايضا – وهو ما وصل اليه أوديب، على سبيل المثال وغيره من الأبطال التراجيديين العبثيين قديما وحديثا، خلاصته «ان كل شئ حسن». وذلك الشعور هو مانتصور ان سيزيف الأسطورة، قد وصل اليه فى نهاية الأمر حين تقبل مصيره فى عذاب لا نهائى، وحتمى.

لكن هناك من الشخصيات التراجيدية التى تهزمها الصخرة بثقلها، فلا تستطيع تحملها، حين تصبح السعادة نداءا ملحا، فيتشبث صاحبها بعودتها، دون جدوى.

وسنرى خلال فصول هذا البحث نماذج لشخصيات تهزم الصخرة ونماذج أخرى تجثم الصخرة على صدورها فلا تستطيع تحملها، حين تكون أحزانهم لا حد لها.

وعلى الرغم من ذلك فكلا النموذجين فى نهاية الأمر، وضعهما عبثى فى حدود الكون الذى يهزم كليهما، بالموت أو مع الادراك المكثف لهذه الحقيقة يكمن «صمت القلب» وعند صمت القلب تبزغ فكرة الانتحار. ويشبه كامى هذا النوع من الانتحار بالعمل العظيم. اذ أن مثل هذا الفعل – أى الانتحار – يجهله الانسان نفسه. ففى إحدى الأمسيات يضغط على الزناد أو يقفز من مكان عال أو يشنق نفسه ليتخلص من حياته العبثية، كما فعلت جوكاستا، على سبيل المثال.

أما كامى فيعطينا مثالا آخر لذلك العمل العظيم، المرتبط بصمت القلب، فيقول:

«علمت أن رجلا قد انتحر لأنه فقد ابنته منذ خمس سنوات مضت. وأنه قد تغير كثيرا منذ ذلك الحين، وأن تلك التجربة قد «هدمته». ولايمكننا أن نتصور كلمة أدق من هذه فالبدء بالتفكير فى الانتحار هو البدء بالتهدم، وليس للمجتمع إلا صلات قليله جدا بتلك البدايات. الدودة هى فى قلب الانسان وعلينا ان نفتش عنها هناك وعلى المرء ان يتتبع ويتفهم تلك اللعبة القاتلة التى تقود من الوضوح فى وجه الوجود إلى الفرار من الضياء»(٤).

وعلى الرغم من ذلك الحزن العظيم لهذا الأب على ابنته فإن كامى لا يتفق معه على عمله العظيم الجليل من وراء تلك الدوده فى قلبه المتهدم الصامت – كما نجد ذلك أيضا فى مسرحية الطرواديات واندروماخى على سبيل المثال – فعندما يواجه الانسان نفسه بسؤال مشروع وطبيعى تماما، وهو ما إذا كان للحياة معنى؟ عندئذ يواجه مشكلة الانتحار وجها لوجه. لكن الجواب، كما يرى كامى، ان الانسان حتى ان لم يؤمن بالله، فإن الانتحار عمل غير مشروع. لكن المهم أن يعرف كيف يتعايش مع العبث، كما حدث مثلا مع اوديب فى مسرحية أوديب فى كولونا وبالرغم من أن اسطورة كامى – كاسطورة سيزيف الاصلية – تكشف عن جميع المعانى المطلقه العبثية كالعدالة الآلهية والحب والحرية وغيرها من تيمات هذا البحث، التى ما هى إلا اوهام يخلقها الانسان، فإن الانسان العبثى – يدعو إلى العيش حتى وسط الصحراء كما تعبر عن ذلك كثير من مسرحيات صامويل بيكيت على سبيل المثال، وذلك بتعلمه كيفية التعايش مع فكرة العبث.

إن البير كامى يرى أن ماهو سبب للعيش هو سبب ممتاز أيضا للموت، ولهذا فإن معنى الحياة العبثى الذى يجب على الانسان تقبله هو أشد المسائل الحاحا.

فكما يقول كامى – وكما تشير اليه اسطورة سيزيف اليونانية – ان عدم فهم الانسان للحياة وثقلها والعادة التى يفرضها الوجود عليه يؤدى بذلك الانسان المدرك لذاته، إلى الشعور بأن تلك الحياة لا تستحق العناء. إلا ان الانسان يستمر فى اداء الحركة التى يفرضها عليه الوجود، بحكم العادة. والموت، طوعا، يتضمن أن الانسان ادرك غريزيا صفة تلك العادة العبثية، وعدم وجود أى سبب عميق للعيش.. الصفة اللامعقولة والعبثية لذلك الدأب اليومى. ولا جدوى العذاب أو الألم!

وفجأة يشعر الانسان بغربة فى كون يتجرد أمامه فجأة من الأوهام التى كان يعيش عليها. هنا يحدث ما يشبه الانفصال بين الانسان وحياته، كالممثل ومشهده، وهذا هو بالضبط الشعور بالعبث.

كما سنلاحظ ذلك فى كثير من الشخصيات التراچيدية الاغريقية والغربية والمصرية.

ولهذا هناك صلة مباشرة بين هذا الشعور باللامعنى وبين الحنين إلى الموت مع رفضه بشدة فى نفس الوقت! وعلى الرغم من ذلك ففى تعلق الانسان بالحياة شئ أقوى من كل الشرور.. فالانسان يتعود على العيش قبل أن يحصل على عادة التفكير.

اما فكرة الخلود، فان كامى يعتبرها فكرة مضللة، وأنها اللعبة التى لاتتغير على مدى العصور وأن فعل التضليل النموذجى هو الأمل فى حياة أخرى، والمرء يريد أن يصدقها لأنه يشعر انه يستحقها، وأن مثل هؤلاء يعيشون لا للحياة نفسها وإنما لفكرة ما عظيمة تفوق الحياة، تنقيها، تعطيها معنى!

لكن فى يوم من الأيام تنشأ كلمة «لماذا؟» «ويبدأ كل شئ من ذلك الضجر المصطبغ بالدهشة» «يبدأ» هذا هو المهم. فالضجر يأتى فى نهاية افعال الحياة الميكانيكية. ولكنه فى نفس الوقت يولد حافز الادراك ويثير مايتبع ذلك والضجر يحتوى فى ذاته على شئ يبعث الغثيان. وهنا يرى كامى انه يجب على المرء ان يقرر ان ذلك أمر طيب، لكن مع ضرورة مصاحبة كل ذلك لعنصر الادراك. فكل شئ يبدأ عبر الادراك، ولا شئ يستحق أى اهتمام الا عبر الادراك. ذلك لأن الادراك هو أمر هام للغاية بالنسبة لأصول امكانية التعايش مع فكرة عبثية الوجود. ذلك لأن المرء اذا تأكد من الحقائق التى تشير إلى عبثية حياته فى الكون منذ مولده حتى يفنى، فلن يستطع التخلص من الشعور باللاشئ سوى بالإدراك والا سيموت طواعية وبإرادته. وهذا التفكير ما يرى كامى انه كان يراود سيزيف، اثناء عمله العبثى. اذ من الضرورى الوصول إلى نتائج الاكتشافات اللامجدية على مستوى الادراك، التى يتخلص المرء بها من حياته العبثية، أو أن يعيش كالميت. لذا فان خطوة الذهن الأولى لابد ان تكون محاولة لتمييز الحقيقى من الزائف. لكن عندما يتأمل صاحب ذلك الذهن، الفكر فى ذاته، فانه يكتشف التناقض فيه هو أولا – وهذا يقوده بدوره لاكتشاف تناقض الكون ذاته – لذا فهو يرى أن هذه هى الحلقة الأولى – فى سلسلة يجد الذهن الذى يدرس نفسه، وسط دوامة لا تنتهى من الحيرة والقلق.

وعلى ذلك، ومهما يكن اللعب بالكلمات وبهلوانيات المنطق، فلا يصل الذهن المتأمل المفكر، الا إلى توحده مع نفسه على ضوء وحدة تناقضه، وهو نفس التوحد ووحدة التناقض اللذان يقوم عليهما الكون.

لكن الانسان – كما يقول كامى – لا يرضى بهذا التوحد فهو اذا استطاع ان يدرك ان الله مثله يمكنه ان يحب ويتعذب، ربما سيرضى. فذلك الحنين إلى الوحدة الكونية وتلك الشهوة التواقة إلى المطلق يوضحان الدافع الاساسى فى الدراما – كما سنوضح ذلك فيما بعد – وهذه الحلقة الشريرة الأخرى كافية لخنق آمال الانسان كما تصورها شخصية ميديا التى أدى بها الحب الإيروتيكى إلى مصائب وكوارث لنفسها ولغيرها. هذا بجانب حقيقة أخرى عادية تقول: ان الانسان فان. وأخيراً يصل إلى أن بمواجهة التناقض الذهنى سيدرك الانسان بصورة كاملة تلك العزلة التى تفصله عما يخلقه. لذلك ينبغى على الانسان ان ييأس من امكانية إعادة بناء السطح المألوف الهادئ الذى يمكن أن يهبه راحة القلب.

وعلى ذلك وعلى حد قول كامى: «ان السجل الوحيد ذو المغزى للفكر البشرى لو كان يُكتب، فيجب ان يكون تاريخ أسفه المتعاقب ولا قدرته(٥).

واذا انتقلنا من تجسيد كامى لأسطورة سيزيف وانعكاسها، ليس على الإنسان المعاصر فحسب بل على تاريخ الجنس البشرى كله، إلى محاولة تفسير بعض نقاد مسرح العبث، فلن نجد اختلافا كبيرا بينهم وبين مضمون الاسطورة الأصلية أو تجسيدها بنفخ الروح فيها. ولن نجد اختلافا ايضا بينهم جميعا وبين معانى كلمه absurd التى بدأنا بها هذه المقدمة إذ تقول الموسوعة البريطانية (١٩٨٥) عن مسرح العبث:

«ان مسرح العبث يبلور ما يعينه من مضمون من خلال الأعمال الدرامية لبعض كتاب اوروبا وامريكا فى الفترة ما بين ١٩٥٠ – ١٩٦٠ الذين يتفقون فى رؤيتهم مع الفيلسوف الوجودى البير كامى خاصة مقاله «اسطورة سيزيف» (١٩٤٢) التى تقول ان وضع الانسان فى الأصل عبثى، خال من الهدف. الا أن الاصطلاح يفسح المجال لتأويلات مختلفة عند تطبيقه على هؤلاء الكتاب واعمالهم. على الرغم من ذلك لا توجد حركة رسمية فنية يطلق

عليها مسرح العبث. ومن هنا فان كتاب الدراما من هذا النوع متنوعون مثل صاموبل بيكيت، يوجين يونسكو، جان جينيه، ارثراداموف، هارولد بينتر وآخرون قليلون لكنهم يشتركون جميعهم فى رؤيتهم التشاؤمية لكفاح الإنسانيه، دون جدوى، للعثور على غاية (هدف) والسيطرة على مصيرهم. والانسان من خلال هذه الرؤية يشعر بالعزلة والحيرة والقلق واليأس.»

ونفس المعنى تقريبا هو مايقوله مارتن اسلن فى كتابه المشهور مسرح العبث وغيره من النقاد بطرق مختلفة.

فاذا أمعنا النظر إلى ذلك المصدر الأساسى الذى استقى منه كتاب مسرح العبث فلسفتهم - أى اسطورة سيزيف لكامى - نجد أنه ربما يكون نفس المصدر الأساسى ايضا الذى استقى منه أيضا كتاب التراچيديا اليونانية - أى الاسطورة فى ثوبها الأغريقى - رؤيتهم لوضع الأنسان فى الكون وهى رؤية توحى بالشعور بالعبث الحقيقى لكن بدون الوعى الكامل به والتعبير الصريح عنه غير الفلسفى ككتاب مسرح العبث المعاصر. ومن المرجح ان ذلك يرجع إلى أسباب سياسية واجتماعية ودينية عند اليونان قديما، كما سيتضح لنا ذلك من خلال التيمات المختلفة لهذا البحث.

لكن ان كان كتاب مسرح العبث المعاصر - فى الغرب وفى مصر - يشتركون فى رؤية تشاؤمية لصراع الانسان مع نفسه وغيره، للعثور، على ايجاد غاية أو هدف معقول لوجوده والتحكم فى مصيره، دون جدوى - فبالمثل تماما بالنسبة لكتاب التراچيديا الاغريقة عند ايسخليوس وسوفوكليس ويوربيديس. حيث تصور بعض الشخصيات نفس الصراع الذى يشبه صراع سيزيف فى الأسطورة اليونانية مع الآلهة ومع أنفسهم.

وما فعله كامى بالنسبة لتلك الاسطورة أنه إلبسها ثوبا فلسفيا عكس من خلاله حيرة الفلاسفة اليونانيين القدامى وكذلك الفلاسفة المعاصرون فى بحثهم عن المعانى المطلقة وعن معنى الكون فى حدود ما كان يسمح به العلم حينذاك - تلك النقطة التى سنتكلم عنها بعد قليل بالنسبة لكتاب مسرح العبث - كما عكس ايضا تخبط كتاب التراچيديا اليونانية وتناقضاتهم وحيرتهم فى وضع الانسان فى الكون وصراعه مع قدره والآلهة.

وعلى ذلك فإن الأفكار الأساسية التى يتناولها كامى بالبحث ليضع يده على حقائق حاسمة، لا تخص فقط الخلفية الفلسفية لمسرح العبث المعاصر، بل تخص قبله التعبير عن الشعور العبثى الذى كان يراود كتاب التراچيديا الاغريق وبعض فلاسفة عصرهم، وعلى رأسهم السوفسطائيين وعلى وجه الخصوص أناكساجوراس.

ونجد على سبيل المثال أن اليونانيين كانوا يؤمنون بأن الآلهة مثلهم تماما، يكمن الفرق فقط فى قدرة الآلهة (البشر) على التحكم فى مصائرهم، فيصورونهم يحبون ويكرهون ويحقدون ويتجبرون، وأحيانا يتعذبون، ولكنهم فى النهاية ينتصرون اذ يستطيعون الخروج من المأزق المأسوى الذى يعذبهم هم وسلالتهم (مثل ميديا، التى من سلالة الآلهة، وعلى رأسهم زيوس رب الأرباب) ولهذا كان اليونانييون البسطاء راضين، إلى حد بعيد، اذ كانوا يعتقدون أن كل مايفعله الآلهة بهم هو الحق، حتى فجيعتهم بحقيقة الموت، كشر، يرضون بها كنوع من الحكمة. وان كانوا يتعذبون من منطلق فكرة الخير والشر والثواب والعقاب.

تلك الرؤية الاسطورية المتوارثة عبر مرور الزمن بالأجيال. بينما نجد كتاب التراچيديا اليونانية الخالدين حتى الآن، يتناولون الفكرة الدينية والاجتماعية والسياسية باسلوب عقلانى وان كان متوافقا – رغما عنهم – مع الأفكار المتوارثه حفاظا على سلامتهم وحياتهم.

وعلى ذلك فمن الملاحظ ان البير كامى يشير فى كتابه اسطورة سيزيف إلى شئ يشبه ما كان عند الاغريق فى قوله، عن الانسان المدرك العبثى: فهو اذا استطاع ان يدرك ان الله يمكنه أن يحب وأن يتعذب فانه سيرضى»[٦].

لكن العصر الذى يقول فيه كامى مثل هذه الكلمات يختلف بالطبع اختلافا كبيرا عن عصر اليونان القدماء وان كان يشترك معه فى شئ وهو رؤية بعض الناس البسطاء ايضا من خلال الأديان السماوية، والتى نلاحظ تأثيرها على رؤية صامويل بيكيت وكذلك يونسكو – كل بطريقته – وان كان كلاهما لا يتوافق مع تلك الرؤية التقليدية للدين المسيحى، كما كان الحال بالنسبة لكتاب التراچيديا الاغريق ايضا فى مواجهتهم البسطاء الدهماء.

ومن هنا فإننا عندما نتكلم عن كتاب مسرح العبث المعاصرين، وعلى وجه الخصوص صمويل بيكيت وبعض الكتاب المصريين، وعن كتاب التراچيديا اليونانية الثلاث سنجد أن حيرتهم تكاد تكون واحدة وتساءولاتهم من خلال أعمالهم تكاد تعكس عذابا ميتافيريقيا واحدا، وان اختلف اسلوب تعبيرهم لاختلاف ظروف العصر من الناحية السياسية والدينية

والاجتماعية - وإن كانت متشابهة - وكذلك العلمية وأيضا التكنيكية. لكن في نهاية الأمر فإن الأبطال التراچيدين عندهم جميعا ما هم إلا صور متنوعة لسيزيف أوبروميثوس في مواجهة عذابهم العبثي، الخالي من المعنى وغير المعقول، الذى يحكم الآلهة عليهم به، حتى تصل لا معقوليته إلى الذروة - في كثير من التراچيديات - بحقيقة الموت الحتمي. فالموت هو الشبح الغامض الذى كان يصارعه البطل التراچيدى اليونانى، والذى كان يحكم به على الأبرياء قبل الأشرار في أحيان كثيرة، مثل موت افيجينيا، أبناء هرقل، اطفال أتريوس، كاسندرا، جوكاستا وغيرهم ذلك من الشخصيات لا حصر لها.

والموت ايضا ما كان يصارعه سيزيف في الاسطورة لكن في جميع الأحوال الموت هو المنتصر كي لا تخلو امبراطورية العالم السفلى من البشر حتى لا يحزن هاديس وزوجته المخيفة برسيفونه ويصاب أى منهما بالاحباط! ولهذا لا يختلف كثيرا وضع الانسان بالنسبة للموت ان كان يحدث بفعل بشرى أو قدرى مرتبط ومرهون بارادة الآلهة! وبذلك ينتفى وجود الحرية الحقيقية للانسان، كما يتوارى شعوره بالعدالة. ومع ذلك لا يرضى الانسان بأن يكون مصيره الفناء. ومن هنا تأتى فكرة التضليل الذى يقول عنها كامى:

«ان فكرة التضليل هى اللعبة التى لا تتغير على مدى العصور، وفعل التضليل النموذجى هو الأمل فى حياة أخرى. والمرء يريد أن يصدقها، فهو يشعر أنه يستحقها، ومثل هؤلاء الناس يعيشون لا للحياة نفسها وإنما لفكرة ما عظيمة تفوق الحياة، وتنقيها، تعطيها معنى.»

وذلك عن طريق الفن أو الفتوحات، أى عن طريق الشهرة أو المجد. الا أن كليهما موقوت بزمن محدود أيضا، مهما طالت مدته.

وهكذا كما سنلاحظ من خلال التراچيديات التى سنتناولها بالتحليل أن الموت هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة فى الكون، وهى فى نفس الوقت الحقيقة غير المعقولة. وتبعا لذلك تأتى عبثية شعور الانسان بالحرية، بالعدالة، بالحب وغيرها من المطلقات التى يستبدلها الانسان بحنينه الحقيقى إلى توحده وانتمائه للكون، إذ أن العلاقات الاجتماعية ليست أكثر من اوهام بين مولد الإنسان الذى لا ارادة له فيه وموته الحتمى الذى لا يسأل عنه.

ومن منطلق تلك الأوهام لا يفرق علم النفس بين الواقع والحلم كما لا يفرق بينهما ايضا كتاب التراچيديا اليونانية او مسرح العبث على أن كليهما يحدثان ويقعان فى المساحة الدائرية الزمنية الوهمية المحددة لمصير الإنسان.

وعلى ذلك فإن نظرة صامويل بيكيت للحياة ومأساة الإنسان، ووضعه فى الكون والمجتمع تتضح وتتبلور فى تعريفه للتراچيديا، الذى ينطبق على التراچيديا اليونانية بجلاء كما ينطبق على أعماله هو نفسه وعلى غيره كذلك من كتاب المأساة قديما أو حديثا إذ يقول:

«لا تهتم التراچيديا بالعدالة الانسانية انما الترچيديا قصة تكفير، ولكنه ليس التكفير الرخيص عن مخالفة قانون محلى وضعه الخدم المأمورون من أجل الحمقى المجانين، فالصورة التراچيدية تمثل التكفير عن الخطيئة الأصلية والأبدية للشخص ولكل شركائه فى الشر، خطيئة مولده على الارض(٧).»

وعلى ذلك نلاحظ ان كثيرا من الشخصيات التراچيدية - لو نظرنا إليها من ناحية العدالة الآلهية - سنجدها تكفر عن خطيئة هى غير مسئولة عنها فى الأصل، ويتخذ ذلك التكفير صورا متعددة من أهمها مايطلق عليه فى علم النفس السادية أو المازوخية أو الاثنين معا بجانب صور من الانقسام على النفس وغير ذلك من الصور الدالة عن العبثية بكل ما تحمله كلمة absurd من معان، إما انقيادا لرغبة من رغبات الآلهة أو تمثلا ببعض صفاتهم، أو ضحايا لتلك الآلهة البشرية الطبع. وذلك ماسنوضحة خلال البحث وعلى وجه الخصوص الفصل الخاص بتيمة الشعور بالذنب والمحرمات.

وهناك الكثير من الأبعاد العلمية للموضوعات الميتافيزيقية تتضمن المفارقة التاريخية نذكر بعضا منها فى هذه المقدمة.

فقد كان الأغريق يتوصلون إلى حقائق هامة للغاية، لكن دون تقنيتها علميا، عكس الوضع فى العصر الحديث. فلم تكن يوما مهاجمة العقل الأوربى بالقسوة التى هى عليه فى عصر الاكتشافات العلمية والنفسية. وهنا يكمن الفرق بين عصر الأغريق والعصر الحديث الذى ظهر فيه مسرح العبث، الفرق المتضمن الاكتشافات العلمية الحديثة والتى من أهمها علم الفلك الذى أثبت بشكل قاطع عقلانيا، ان الانسان ليس محور الكون -

وان كان سيده – وإنما ذرة فيه بل أقل من ذلك بكثير، على الرغم من شعور الإنسان اليقينى، الروحى، بأنه ليس هكذا فحسب، ومع هذا ليس هناك ما يؤكد أن العالم هو ملك للإنسان الذى يوهم نفسه بأنه محوره.

إن العلم يصنف هذا العالم، ويعلم الانسان كيفية ذلك التصنيف المحورى ليتبعه، ويحصى القوانين والانسان مشوق إلى ظمأ المعرفة ثم أخيرا يقول العلم كلمته الأخيرة فى الكون والانسان والانسانى بدوره يناقشه كند له فيقول له :

«ان هذا الكون العجيب المملؤ بمختلف الألوان يمكن ان يتقلص إلى ذرة وأن الذرة نفسها يمكن ان تتقلص إلى الكترون، وكل هذا حسن وأنا فى انتظار ان تستمر ولكنك تخبرنى عن نظام كونى غير مرئى تنجذب فيه الالكترونيات إلى نواة وأنت تفسر لى هذا بالصورة، وأدرك حينئذ انك تقلصت إلى حد الشعر، وأننى لن أعرف. لقد غيرت أيها العلم النظريات، بحيث ان العلم الذى سيعلمنى كل شئ انتهى إلى فرضية، بحيث أن الوضوح صار يتعثر فى التشبيه، وبحيث ان عدم اليقين تتم الاجابة عنه فى عمل فنى(٨).»

ومع اكتشافات علم الفلك يظهر الكشف الرياضى لنظرية النسبية التى تؤكد على أن كل الاشياء مرتبطة بسياقها وتاريخها ووصفها، ومرتبطة كلها بمعايير خاصة، تلك النظرية التى أدت إلى اكتشاف الكتلة والطاقة. ثم يأتى دارون بنظريته فى أصل الأنواع، حتى يتطور الجانب البيولوچى إلى فكرة الانسان المتفوق (السوبرمان).

فأصبح ما كان فى الماضى محلقا فى آفاق بعيدة تجريدية ثابتة، موجودة فى ذاتها ولذاتها. كما نجد حلم الانسان المتفوق ينحصر فى أن نكون ملائكة على الأرض بالعقل والارادة وانفعالات الإنسان غير المحدودة. ثم يظهر كارل ماركس ويشرح بالتحليل التطبيقى العوامل السياسية والاجتماعية فيخرج لنا بنتيجة أن الانسان دمية فى يد الأوضاع الاجتماعية. تلك النظرية التى قادت الانسان أيضا إلى وعيه بامكانية السيطرة والسيادة. وفى نهاية القرن العشرين يأتى جارودى فيؤكد على ضرورة الذكاء وسلاح الثقافة والفكر وهو مايطلق عليه ماركسية القرن العشرين. كل ذلك بجانب الكشوفات الحديثة لعلم النفس وعلم الوراثة الذى يكشف عن امكانية التنبؤ بالعوامل الوراثية وامكانية التحكم فى بعض الجينات.

كـمـا يواكـب كل تلك الكشـوفات مـختلف أنواع الفلسـفـات الحديثـة، وعلى وجه الخصوص الفلسفات الوجودية التى كان لها تأثيرها الواضح على مسرح العبث المعاصر بجانب تأثير الكشوفات الأخرى المشار اليها.

لكن نود أن نتوقف هنا قليلا للتأكيد على أن كل تلك الكشوفات العلمية وغيرها التى توصل اليها العلماء والباحثون على مر العصور مستقاة كلها تقريبا من الأغريق الذين عبروا عنها من خلال أعمالهم الأدبية، كما بيناها فى الباب الأول.

غير أن مايسترعى انتباهنا، أن نجد إشارة فى مسرحية ايسخيلوس تلمح عن كشف علمى يعتبر اكثر حداثة من كل الاكتشافات العلمية سالفة الذكر، أى اطفال الأنانبيب، وان كان ايسخيلوس يقدم حجته بمفهوم اسطورى وأيضا سياسى مرتبط بخلق الإلهة اثينا – حامية الأغريق والمدينة – ذلك لأن الكشف العلمى الحقيقى لم يكن قد وضع فى نطاق التجربة وهنا تكمن المفارقة التاريخية بوضوح، لكن كان هناك، فكرة، بأن الانجاب من غير رحم الأم من الممكن ان يحدث، طالما يوجد هناك مايحتضن البذرة التى منها تنتج ثمرة. والتى بدون تلك البذرة لا تكون هناك ثمرة، ايا كان نوعها: نبات أو حيوان أو انسان.

وإذا كانت أثينه الالهة، والأرض[٩] قد وجدت من ضياء فكرة البسام كمعجزة كاملة الآيات كجزء من الطبيعة او علة الخلق المنسوب لزيوس، فكثيرا مانجد الوضع المشابه فلسفيا عند أرسطو الذى نجد عنده مايعنى أن الطبيعة هى أصل كل شئ، فيقول على سبيل المثال: من بين الاشياء التى تنشأ (وتكون) مايدين (وجود) بعضه للتدبير (العقلى) والمقدرة (البشرية على الصنعة)، فى حين إن بعضها الآخر لا ينشأ عن طريق المقدرة البشرية (على الصنعة) بل بواسطة الطبيعة، ان الطبيعة هى الأصل فى الحيوانات والنباتات، وكل نشئ من هذا النوع يتم وفقا للطبيعة[١٠]. ولكن هناك اشياء تنشأ عن طريق الصدفة[١١].

لكن إذا عدنا ثانية إلى القرن العشرين فنجد ان كل ما كان يفكر فيه الاغريق ويحيرهم هو ذاته تقريبا مايؤرق علماء وفلاسفة وكتاب هذا القرن (مضافا اليهم الكشوف العلمية وان كان العلم يتقلص إلى حد الشعر) وهو شئ لم يكن من الممكن تجاهله، والذى أشعر الانسان بضآلته، على الرغم من امكانية عظمته الكامنه داخله (وإن كانت ايضا محدودة) فلم يعد يشعر أن ذلك العالم هو محوره، ومع ذلك توصل أنه هو الاله الحقيقى له، أو كما فى بعض الاساطير نصف اله. ومن ثم بدأ ظهور الفلسفات الوجودية بمختلف مناحيها،

التى منها ما أعلنت أن الاله قد مات، وأخرى لا تزال تأمل فى إمكانية العثور عليه داخل كيانها أو فى الطبيعة أو أى شئ آخر، أى تبحث عما هو غائب ولا يزال مجهولا.

«فمنذ صرخة زرادشت العظيمة! «هو بالصدفة اقدم نبل فى العالم»، ومنذ مرض كيركجارد القاتل - ذلك الذى يؤدى إلى الموت دون أن يتبعه شئ آخر - راحت معانى أفكار اللاجدوى المعذبة يتبع أحدها الآخر. أو على الأقل، وهذا أمر من الأمور المهمة، أفكار الفكر اللامعقول والدينى. فمن ياسبرز إلى هايدبجر، ومن كيركيجارد إلى جيستوف، ومن الباحثين عن الظواهر إلى شيلر، على المستوى الأخلاقى، استمرت عائلة كاملة من الأذهان، يجمعها الكآبة والحنين، وتفرق بينها طرقها أو اهدافها، فى سد طريق العقل المتحكم، فى استعادة ممرات الحقيقة المباشرة. وافترض هنا أن هذه الأفكار معروفة ومعاشة. ومهما كان أو يكون طموح هؤلاء، فقد بدأوا جميعا من ذلك الكون غير القابل للوصف والذى يتحكم فيه التناقض والنسخ والعذاب والضعف[١٢].»

ولعل أهم الفلاسفة الوجوديين قاطبة - والذى يعد أبو الفلسفة الوجودية - هو كيركيجارد. فهو ما نجد عنده على الأقل تصوراً أكثر من مجرد اكتشاف اللاجدوى. فمن يكتب - «ان أشد الصمت عنادا ليس امساك اللسان وإنما الكلام» - يؤكد منذ البداية انه ليست هناك حقيقة مطلقة أو قادرة على التعبير بصورة مرضية عن وجود، هو بذاته غير معقول ومستحيل فهمه وادراكه بشكل مرضى، وكل شئ فيه متناقض. ومع ذلك يرفض الاخلاق الثابتة. أما بالنسبة للشوكة التى يحس بها فى قلبه فأنه يهتم بان لا يهدأ ألمها. بالعكس، انه يوقظ الألم بالغبطة التى يشعر بها رجل يعانى من الصلب ولكنه يغتبط به، كما نجد حال اوديب أو سيزيف او مافعله زيوس ببيرومثيوس المصلوب، وكما نجد ذلك ايضا فى بعض شخصيات مسرح العبث فى الغرب وفى مصر. وعلى ذلك فإن نوع الانسان الذى تسيطر على افكاره رؤى واضحة ورفض قاطع ووهم لحقيقة - ومايتبع ذلك الدوران الدائرى من صرخة القلب - ذلك كله عند كيركيجارد ما يمثل الروح التافهة نفسها، اذ تصارع واقعا، بثبات، هو وراء فهمها. ومن ثم فالمغامرة الروحية عند كيركيجارد تبدأ بغموض تجربة محولة عن بدايتها ومتحدرة إلى لا تماسكها الأصلى. وعلى مستوى

مختلف تماما – مستوى الطريقة – نجد هوسيرل واصحاب مبدأ الظواهر، يرون تعويض عن العالم فى تنوعه عن طريق الإفراط واللا تعقل، وينكرون أن للعقل قوى تفوق طبيعته وبذلك يصبح العالم الروحى عندهم أكثر ثراء. فورقة الوردة مثلا أو نظرة عين أو يد، كلها فى أهمية الحب والرغبة أو قوانين الجاذبية، وبذلك يصل الانسان إلى الكف عن التفكير فى فكرة التوحيد. ويتعلم التفكير من جديد بأن: يرى كل شئ بانتباه شديد، وأن يركز الادراك فى الشئ بذاته، وهو يحول كل فكرة وصورة – بطريقة بروست وهو ما نجده عند بيكيت بالتحديد – إلى لحظة لها مزاياها الخاصة بها. فما يبرز الفكر عندهم هو ادراكه المتطرف. وبذلك فهم يهتمون بالاشياء الصغيرة قبل الاشياء الكبيرة واكثر منها.

أما البير كامى فأنه يكشف عن فكره بوضوح حين يقول:

«هنا قد ولدت فى الصحراء التى يجب علينا الا نتركها ورآءنا دون ان نعرف، على الأقل إلى أى مدى ذهبت تلك التجارب المستعادة إلى الذهن. وفى هذه اللحظة من جهود الانسان نراه يقف وجها لوجه امام اللامعقول حين يحس بلهفة للسعادة والفهم بالعقل. وهنا تتولد اللاجدوى من هذا التقابل بين الحاجة الانسانية وصمت العالم اللا معقول. وذلك هو من الامور التى يجب الا تنسى. ويجب التمسك بهذا لأن كل نتيجة الحياة يمكن ان تعتمد عليه.

فاللا معقول، والحنين الانسانى، واللاجدوى التى يولدها لقاؤهما، هذه هى الصفات الثلاث فى الدراما التى بالضرورة تنتهى بكل ما فى الوجود من منطق[١٣].»

وعلى ذلك فمع كل عذاب البشرية، لابد أن يبدأ الانسان من العقل الذى يرى كامى ضرورة البدء منه وليس العكس ومع هذا فإن كل تلك النتائج الفلسفية الحديثة – والتى انعكست على الادب الحديث بوجه عام ومسرح العبث بوجه خاص – تعود إلى العصر الإغريقى ولهذا نسمع أرسطو يقول عن تمجيد العقل:

«ليس عند البشر ما هو الهى آو مبارك سوى هذا الشئ الواحد الذى يستحق وحده أن تبذلوا الجهد (من أجله) وأقصد به ما يوجد فينا من العقل وملكة التفكير. ويبدو أنه وحده الخالد، وهو وحده الالهى

> من كل ماينطوى عليه كيانننا وأن حياتنا على الرغم من انها بطبيعتها شقية ومضنية قد نظمت بفضل قدراتنا على المشاركة فى هذه الملكة - تنظيما بلغ من الروعة حداً يجعل الانسان يبدو الهيا بالقياس إلى سائر الكائنات الحية. ذلك ان الشعراء يقولون بحق «بان العقل هو الاله الكامن فينا كما يقولون ان حياة الانسان (الغائبة) تنطوى على جزء من الاله. هكذا ينبغى على الانسان اما أن يتفلسف أو يودع الحياة ويمضى عنا من هنا اذ يبدوان كل ما عدا ذلك انما هو ثرثرة حمقاء ولغو فارغ»[١٤].

ولعل مايلخص لنا تلك العبارة فى ايجاز بارع قول شكسبير الشهير: تكون أو لا تكون To be or not to be أو قول ديكارت: أنا أفكر اذن أنا موجود Je pense dunc je suis وغير ذلك من اقوال تؤكد على أهمية التفكير الفلسفى. وان كان للعقل مع ذلك خطورة تقود إلى القتل كما نلاحظ ذلك على سبيل المثال فى حالة ميديا. اذ كان عقلها هو الذى دفعها للخطة الجهنمية الشريرة فى القتل.

ومع كل ذلك فإن الحقائق الساحقة لوضع الانسان فى الكون وعذابه تتوارى - عقلانيا - بمجرد معرفتها وادراكها والاعتراف بها.

فنجد اوديب مثلا يطيع المصير المقدر له فى البداية، دون ان يكون عالما به ولكن منذ اللحظة التى يعرف فيها تبدأ مأساته:

> «الا أنه فى الوقت نفسه، حين يكون أعمى، يائسا، يدرك أن الرباط الوحيد الذى يربطه بالعالم هو اليد الباردة للفتاة (انتيجونى) ثم تنبثق منه ملاحظة هائلة: «بالرغم من كل هذه المعاناة، فإن تقدم سنى، ونبل روحى يجعلانى أنتهى إلى كل شئ حسن»[١٥].

وعلى ذلك فان أوديب سوفوكليس كبعض الابطال اليونانيين العبثيين كهرقل وبروميثيوس - وغيرهم ضمن ما يأتى ذكرهم فى الباب الأول الذين يعدون الهه بحق لتفوقهم بتحملهم مصائرهم التى قدرتها لهم الآلهة انتقاما منهم!

وعلى ذلك النحو نجد العديد من الشخصيات التراجيدية فى المسرح المعاصر والحديث وكذلك عالم الرواية.

وهكذا تثبت الحكمة القديمة البطولة الحديثة. وعلى حد قول البير كامى:

«ان المأساة الاغريقية غنية بالعظات. فالمصير يحظى بالفهم فى العمل الذى يصور المأساة أكثر فاكثر كلما كان ذلك تحت ستار المنطق والطبيعة. ومصير اوديب يعلن مقدما، ويتم بدواع فوق طبيعية، تقرير انه سيرتكب القتل والزنا. وينصب مجهود الدراما كله فى إظهار النظام المنطقى الذى سيتوج سؤ حظ البطل، من استنتاج إلى استنتاج اخر. والحق ان اعلان ذلك المصير غير الاعتيادى لنا هو أمر غير مرعب، لانه غير محتمل. بيد أنه اذا تم الكشف عن ضرورته لنا فى الحياة فى اطار الحياة اليومية الاعتيادية، والمجتمع، والدولة، والعاطفة المألوفة، فإن الرعب يتسع وفى تلك الثورة التى تهز الانسان وتجعله يقول: «ليس ذلك ممكنا» هناك عنصر من اليقين اليائس الذى يقول بأن ذلك يمكن ان يكون.
وهذا هو سر المأساة الاغريقية او سر واحد من مظاهرها على الاقل[١٦].»

لأن هنا لك سرا آخر يساعدنا بطريقة عكسية على فهم مسرح العبث، فهما أفضل وكذلك عالم كافكا، وبروست من خلال العبارة التالية:

«فالقلب البشرى يميل ميلا مضجرا إلى أن يطلق تسمية المصير على ما يستحق فقط. ولكن السعادة، كذلك، وبطريقتها هى بلا سبب، طالما انها حتمية، والانسان الحديث، على كل حال، يعتبر نفسه مصدرها حين لا يفشل في رؤيتها وبالعكس، فيمكننا ان نقول الكثير عن مصائر المأساة الأغريقية، تلك المصائر الممتازة، واولئك الذين يحاطون بالامتيازات فى الاساطير، مثل يوليسيس، اذ نجدهم ينقذون من أنفسهم وسط أشد المغامرات هولا فلم تكن العودة إلى ايتاكا سهلة هكذا[١٧].»

هكذا من الممكن التوصل إلى وصفة للسعادة من داخل اللاجدوى نفسها فليست اللاجدوى هى وحدها التى تؤدى إلى نوع من الغبطة الفكرية، كما توصل إلى ذلك ارسطو مثلا، وانما كذلك السعادة عندما يكتشف الانسان العبثى المدرك لا جدواها وزيفها بكل اوهامها.

فالعبث والسعادة وجهان للأرض كما يقول كامي الذى يستكمل قوله بالوصفة التاليه للسعادة:

«لا يكتشف المرء اللاجدوى دون أن يشعر بالميل إلى كتابة وصفة للسعادة: ماذا؟ بمثل هذه الطرق الضيقة؟. هنالك عالم واحد فقط على كل حال: والسعادة واللاجدوى طفلان للأرض ذاتها. وهما لا ينفصلان. ومن الخطأ القول بأن الغبطة تنبثق بالضرورة من اللاجدوى. لكن يحدث كذلك ان الشعور باللاجدوى ينبثق من السعادة.

ويقول أوديب: «أنتهى إلى أن كل شئ حسن» وتلك ملاحظة مقدسة. انها تتردد كالصدى فى عالم الانسان الموحش المحدود. وهى تعلمنا ان كل شئ لم يستنفد بعد حتى الآن. وهى تطرد من هذا العالم الها، كان قد جاء اليه وهو غير قانع، مفضلا العذاب التافه. انها تجعل المصير امرا بشريا، يجب أن تتم تسويته بين البشر[١٨].»

ومع ذلك من الضرورى التوقف هنا قليلا للتمييز بين اللاجدوى التى يمثلها الانسان ومقابلتها باللامعقول الذى يمثله الكون وطبيعة العلاقة بينهما التى تربط كل منهما بالآخر:

«فكل ما يمكن قوله هو أن هذا العالم غير معقول (absurd بكل معانيها). ولكن اللاجدوى تكمن فى مواجهة هذا اللامعقول، والتلهف الوحشى على الوضوح الذى يتردد صدى ندائه فى القلب البشرى. واللاجدوى تعتمد على الانسان كاعتمادها على العالم، وفى الوقت الحاضر، فان اللاجدوى هى الرابطة الوحيدة بينهما. انها تربطهما معا كما يربط الحقد بين مخلوقين[١٩].»

وهذا كله ماسنتبينه عبر سطور هذا الكتاب الذى يتضمن مختلف التيمات العبثية التى يعيش عليها الانسان واللاجدوى هى الرابطة بينهما، تربطهما معا كما يربط الحقد بين مخلوقين!!

الباب الأول

بذور مسرح العبث
فى التراچيديا الإغريقية

الفصل الأول

العدالة الإلهية

عندما نبدأ فى الحديث عن مفهوم العدالة الآلهية من خلال التراجيديا اليونانية سنجد أمامنا سؤالا يفرض نفسه علينا عن طبيعة ذلك الاله، وبمعنى أدق الآلهة، التى كان الشعب اليونانى يؤمن بها وهى فى نفس الوقت التى تصورها التراجيديا اليونانية وتدور حولها كمحور أساسى فيها.

إلا أن الأجابة عن ذلك السؤال سيقودنا ويلزمنا إلى تحديد أو تقنين ما تعنيه تلك الآلهة عندهم على مختلف المستويات بل وتاريخها نفسه وانسابها(١).

لكن الحقيقة أن ما يعنينا فى هذا المجال هو صفات تلك الآلهة ـ وليس كنهها ـ وهى صفات تتخذ سمات إنسانية إلى الحد الذى يصل فيه السلوك إلى طبيعة بشرية، تتسم بالتناقضات.

أن زيوس رب الأرباب هو: عالم الغيب، العادل، المنتقم، الجبار، الغفور، الرحيم، العاطى، المانع، ألخ أى هو الخير والشر فى آن واحد. بمعنى أنه يجمع بين جميع الصفات الإنسانية المتناقضة داخل النفس البشرية وخارجها من أعلاها إلى أدناها.

وبعض مما ينطبق على زيوس من صفات ينطبق ايضا على غيره من الآلهة مثل: أبولون، أفروديت، أرتميس، أثينا، خرونسوس وغيرهم.

إن ذلك الأله القادر العظيم زيوس ومن ينتسب إليه من آلهة ـ الذين يسكنون فوق جبال الأولومبوس ـ هم المتحكمين فى مصائر البشر، على الأرض، بداية من مولدهم حتى موتهم.

لذا فبين هذا المولد ـ الذى لا ارادة للإنسان فيه ـ وموته ـ الذى لا يسأل عنه ايضا ـ صور حياة عبثية تجسدها كثير من التراجيديات اليونانية.

من أهم تلك الصور فى أطار العدالة الآلهية، ما تقوم به الآلهة فى تحريك الشخصيات الدرامية، ودفعهم إلى ارتكاب بعض الشرور، كنوع من الانتقام الألهى أو التكفير عن

خطايا قد ارتكبها غيرهم، ثم تعاقب الآلهة بعد ذلك من دفعتهم هى دفعا - إلى الانتقام والتكفير بدورهم عن تلك الشرور سواء بالموت أو الألم النفسى الشديد، الذى يقود - كما يقول أرسطو وفقا لنظريته - إلى التطهير Cathiasis وذلك، على سبيل المثال كما فى ثلاثية أيسخيلوس الأورستيا، أوديب ملكا، أوديب فى كولونا لسوفوكليس، وكما فى افيجنيا فى أوليس، أفيجسنيا فى تاوروس، الكترا، أورستيس وهرقل مجنونا ليوربيديس وغيرهم.

وعلى الرغم من الصور العبثية للعدالة الآلهية، التى تجسدها تلك التراجيديات - بهذا المفهوم - والتى ينتج عنها أحداث تراجيدية يكون ضحيتها شخصيات بريئة فى كثير من الأحوال، كما سنرى ذلك، فإن كل من الأحوال، كما سنرى ذلك، فإن كل من ايسخيلوس وسوفوكليس بالذات، وكذلك يوربيديس - لكن باسلوب يختلف فى المفهوم عن سلفيه كثيرا كما سيتضح لنا ذلك - ينسبون تلك الفواجع والكوارث مهما كانت نوعيتها إلى القضاء والقدر والارادة الالهية، وبالتالى يصوورنها على أن من ورائها تحقيق عدالة الهية منطقية تماما وفقا للقانون الالهى ومنطق القضاء والقدر تمشيا مع المعتقدات الشعبية التى كانت سائدة أنذاك، بهدف الوصول إلى أهداف أخرى سندركها فى حينها، بعد تحليلنا لمختلف التسميات فى نطاق المفهوم الميتافيزيقى الذى منه أيضا تنشأ المفاهيم العبثية لتلك التيمات.

وربما من أهم الصور التى تجسد لنا مفهوم العبثى للعدالة اللعنات الآلهية التى تتسبب فى مآسى إنسانية، كلعنة زيوس على بروميثوس من خلال مسرحية بروميثوس مكبلا لأيسخيلوس، لعنة أسرة لابداكوس من خلال مسرحية أوديب ملكا، أوديب فى كولونا، أنتيجونى، وكذلك لعنة أسرة اتريوس التى تتوج كل اللعنات.

يحكم زيوس على برومثيوس أن يظل مصلوبا على شجرة ملتصقا جسده بصخرة ضخمة، ويأتيه كل يوم نسر زيوس الضخم فيتغذى على كبده. ثم يتجدد نفس الكبد من جديد كل يوم ليأتى النسر ثانية، ويأكله فيتجدد وهكذا.... إلا مالا نهاية!. وما ذلك إلا سبب لعنة زيوس على برومثيوس لأنه قد سرق النار من هيفايستوس وأعطاها للبشر. وبذلك يكون برومثيوس قد منح للإنسان الفانى، سرا من أسرار الآلهة، الذى يرى زيوس أن لاحق للإنسان فيه. على الرغم من أن تلك النار - التى يدفع برومثيوس مقابلها كل ذلك العذاب العبثى - كانت السبب فى حضارة الأرض التى اراد لها الآله أن تكون والالصارت الأرض مقفرة وبدائية وخراب.

أما لعنة لابداكوس التى امتدت لأوديب كما صورها سوفوكليس، والتى يدفع ثمنها أولاده الأبرياء من بعده، فقد كان أوديب نفسه ضحية هذه اللعنة.

فلم يكن خروج أوديب من كورنثا إلى طيبة، حيث قتل والده على أسوارها وتزوج أمه بعد ذلك، إلا هروبا من قدره، الذى ساقه إليه ابولون ذاته، وتنبأ له به، وهو علام الغيوب، وكان يمكنه، لو اراد كاله، أن يمنع وقوع ما حدث.

لكن ما حدث كان على العكس تماما، فكلما كان أوديب يحاول الفرار من تحقيق نبؤة أبولون، كان قدره يتتبعه، حتى تنفذ ارادة القدر الجبرية المتمثلة فى ارادة الآله، وليست أرادة أوديب، والحقيقة أن من كان يحرك أوديب، هو ارادته هو ذاته، لكن لاعتقاده بقوى خارجه عنه جاءت مأساته.

لذا فإن شخصية أوديب ـ وكذلك بروميثيوس ـ من أهم الشخصيات الأسطورية التى تجسد عبثية العدالة الآلهية، كما هو مسطور لها أن تكون، إلى أن قادته آلامه العبثية وعذابه فى النهاية إلى «أن كل شىء حسن» . وذلك بعد أن وصل فى نهاية رحلة عذابه إلى تقبل أى شئ يحدث له وفقا لطبيعته. مستمرا فى الحياة رغم عبثيتها بنور فطرته التى جعلته يتعلم كيفية التعايش مع العبث وكل ما هو غير معقول، حين أدرك أن المعقول سار لا معقول واللا معقول هو المعقول.

أما لعنة اسرة اتريوس التى بسببها يدفع الابناء ـ ومن قبلهم اطفال ثايستيس ـ ثمنا فادحا على مدى الأجيال لجريمة قد أقترفها أحد الآباء أو الأجداد بسفك دم أحد المقربين ـ كلعنة أوديب ـ هى ما سنتخذها نموذجا لتحليل مفهوم العدالة العبثى متتبعين مسارها أساسا عند ايسخيليوس، وأن كان كل من سوفوكليس ويوربيديس ايضا قد تعرضا لها من خلال بعض أعمالهما من أهمها الكترا عند الاثنين، وكذلك افيجينيا واروستيس ليوربيديس.

من المتعارف عليه أن اللعنة الآلهية لأسرة اتريوس كان ايسخيلوس أول من نسج من خيوطها ـ بعد هوميروس ـ أهم أعماله وانضجها وهى ثلاثيته الأورستيا المتضمنة ثلاث تراجيديات: أجاممنون، حاملات القرابين، والصافحات (أو آلهة الرحمة).

أما سبب تلك اللعنة، فنفضل أن نترك «ايجستوس» ـ ابن أخو اجاممنون وعشيق كليتمنسترا ثم زوجها بعد ذلك ـ يقصها علينا من بدايتها من خلال مسرحية أجاممنون. إذ يقول ايجستوس، مبررا قتله لأجامنون وتوليه العرش من بعده:

أبوه أترويوس كـــان حـــاكـــمـــاه،
على البـــلاد بالاغـــتـــصـــاب
أراد الاســـتـــئـــثـــار بالسلطان
نفى أبى تايســـتـــيس العظيم
وهو أخـــوه ووشـــريك عـــرشـــه
وتايســـتـــيس التـــاعس الشـــقى
عـــاد إلى بلاده مـــســـتـــرحـــمـــا
لـكـى يمـت فـى ثـرى أرجـــــوس
فـــلاا يجـــر اللعنة القـــيـــمـــة
لـو مـــات فى المنفى على رؤوسكم
تظاهر الســـفـــاح أتريســـوس
أبو أجـــا ممنون بالســـعـــادة
لما رأى أبى قـــد عـــاد ضـــارعـــا
وأولم الوليـــمـــة الفظيـــعـــة
وأطـعـم الـوالـد بـبـنـيـــه:
فـــقطع الأوصـــال فى عناية.
بحـــيـث لا يميـــز الشـــقى
أن كـــان مـــا يأكل لحم بشـــر
أم لحم شـــاه شـــويت فى النار
وأكـــل الـــوالـــد لحـــم ولـــده.
فلوث الأســـرة والأصـــلابا...
وصب لعنتـــه مـــجلجلة
عـــلـــى رءوس نـــســـل أتـــريـــوس
وكل صلب جـــده بيلوبس[1]

وجدير بالذكر هنا أن أرسطو فى كتابه فن الشعر، يحدد أهم الأسباب التى تنتهى بالبطل المأساوى إلى الدمار أو النهاية المفجعة بأن يكون أحد أفراد أسرته قد سفك دم أحد المقربين وبذل يحمل ضحيته ورد الدم السفوك الذى يعتبر «معصية». ومن ثم تكون اللعنة الآلهية على بقية أسرته.

ذلك وأن ان لهذه اللعنة شق آخر تقصه علينا كاسندرا أخت باريس، وسبية أجاممنون من حرب طروادة، والتى كانت عشيقته فى الخفاء:

يا ويلنا من جـــوفـــة (الزبانيـــة)
الفـــوريات رسل القـــصـــاص
جـــمـــاعـــة البنات أخـــوات
ينشـــدن كـــالغـــربان أو كـــالبـــوم
ترنميـــــة واحـــــدة مكرورة
عن لعنة لعـــينة قـــديمة
حلت على أســـلاف أتريوس
يلعن صـــاحـــب الغـــرام الآثم،
الأخ تايســـتـــيس ذا الجـــرائم،
منتـــهك الأحـــرام والمحـــارم،
ملوثا فـــــراش أتريوس،
شـــقـــيـــقـــه الشريك فى أرجـــوس،
فلم تجف بعـــــدها الدمـــاء
فى قـــصـــركم يا أســـة الشـــقـــاء[٢]

ألا تذكرنا تلك اللعنة ـ فى جزئها الأول ـ بمعصية آدم التى يدفع ثمنها ويكفر عنها ابناء من البشر حتى الآن، وأن اختلفت الدوافع والاسباب؟!

كذا، نفس اللعنة ـ فى جزئها الثانى ـ ألا تذكرنا بقصة قابيل وهابيل وقتل احدهما للآخر بسبب خيانة الأخ لأخيه مع زوجته؟

لكن ما يعنينا هنا فى بحثنا هذا، على وجه الخصوص، هو اللعنة الآلهية على أسرة اتريوس التى من خلالها يتضح لنا عبثية العدالة، وبالتالى عبثية وضع الإنسان فى ذلك الكون على ضوء الرؤية الدينية والميتافيزيقية.

فبسبب تلك اللعنة ـ بشقيها ـ تقتل افيجنيا البريئة ويقتل أجاممنون البطل، الذى جلب النصر لشعب أرجوس، كما تقتل بعد ذلك كليتمنسترا، ولا يموت أى من أرستيس أو الكترا! ذلك على الرغم من أن الأول قاتل أمه، والثانية محرضة أخاها على القتل (وعند يوربيديس تشاركه الجريمة)، علما بأن توالى الضحايا وقتلهم كان بأمر آلهى.

وعلى ذلك يتولد هذا السؤال الهام والأكثر الحاحا الآن من غيره: لماذا لم يقتل أورستيس، وهو قاتل أمه؟! اذا كانت العدالة الآلهية تأخذ مجراها، أو تخلص الآلهة ذنوب الآباء من الأبناء والاحفاد حقا؟ ـ على الرغم من انتفاء العدالة عن طريق تلك الوسيلة أصلا.

ومن السؤال الأول تتولد باقى الأسئلة والتساؤلات: لماذا تقتل كليتمنسترا بيد ابنها بسبب التحريض على قتل زوجها أجامنون وتبرئ الآلهة الكترا التى حرضت أخاها على قتل أمها. ولماذا تبرئ الآلهة أورستيس ـ القاتل الفعلى بل تدافع عنه، وتدين ايجستوس الذى يقتل بيد اورستيس ايضا؟ ليس ذلك فحسب، بل لماذا تقتل كاسندرا رغم شفافية روحها وصفائها؟!.

والحقيقة أنه لايوجد أى اجابات عقلانية منطقية لهذه الأسئلة من الناحية الميتافيزيقية المرتبطة بالعدالة الآلهية، بل كلما توغلنا أكثر فى تحليل الاورستا تبين لنا عبثية تلك العدالة بصورة أوضح.

فمن خلال تتبعنا لمنطق سير الثلاث تراجيديات، فإننا نعتقد أن ايسخيلوس يصورها وفقا لمذهب الفيثاغوريين (نسبة إلى فيثاغورس مؤسسها) وهو مذهب اخلاقى دينى شديد الروحانية يؤمن بالحساب والعالم الآخر[٣] تمشيا مع عقيدة الشعب اليونانى فى ذلك الوقت.

وربما من أهم النقاط التى تهمنا فى فلسفة الفيثاغوريين المرتبطة بالفكر الفلسفى الدينى الذى نلاحظه عند ايسخيلوس ـ وعلى وجه التحديد ـ فيما يتعلق بالعدالة أربعة نقاط، نصيغها على النحو التالى:

هناك صفة واحدة فى الأشياء تكون كلية وشاملة فى مداها وتنطبق على كل شئ فى الكون، المادى وغير المادى: أن كل شئ يمكن عده ويمكن حسابه.

فاستخلص الفيثاغوريين أن العالم مصنوع من الأعداد. وهنا يكمن قلب الفلسفة الفيثاغورية. فهم يرون أن المبدأ الأول للاشياء هو العدد. العدد هو أساس العالم، أنه الخامة التى يصنع منها العالم. وعلى ذلك يقال أن الله واحد. كذلك يقال أن الكون يتألف من ازواج من الأضداد والتناقضات. ولكن مايهمنا هنا، على وجه الخصوص، تطبيقا لهذا المبدأ هو الرقم الخاص بالعدالة. فهم يقولون أن العدالة هى التى تساوى بين الأشياء، ومن

ثم فإن العدالة يجب أن تكون عددا يسمح بأحداث المساواة، والأعداد التى تحدث هذا هى الأعداد المربعة فالأربعة حاصل ضرب(٢×٢) و،هذا يفهم تساويا بين الاشياء وعلى ذلك، فإن أربعة (٤) هى العدالة[٤].

وعلى ضوء ذلك المذهب الفيثاغورثى نرى أن من أهم الأركان التى أضا فها ايسخيلوس بمسرحه إلى الفكر الدينى فى اليونان القديمة ولعله أخطر ما أضافه وأهمه أى: بناء كون يحكمه قانون اخلاقى صارم، ويبرز فيه التناقض الخطير، بين ما يسمى بالحق الطبيعى وما يسمى بالحق الآلهى.

ويبدو أن ما يحكم هذا القانون الأخلاقى الصارم هو الصفة الحسابية للعدالة، كما يبرز ايضا فى نفس الوقت، التناقض الخطير المشار إليه بين حق الإنسان الطبيعى وبين الحق الآلهى غير المفهوم وغير المعقول، على الرغم من محاولات التبرير التى لا تؤكد الا على عبثية ذلك التبرير.

ومن بين أهم صور التناقض الذى نلمسه فى مسرحية أجاممنون، مما يؤدى إلى مزيد من عبثية العدالة مايقوله الكورس عن لعنة الآباء التى يدفع ثمنها الأبناء بسبب غضب الآله على البشر ـ غير المنطقى والغير عادل ـ رغم أنه هو خالقهم، وقد كان كل شئ مسطور فى لوح القدر من قبل أن يوجدوا، ولعدم قدرة البشر على ادراك كنه هذه الارادة الآلهية الغامضة تماما يظل العنصر العبثى واضحا وقائما، وذلك ما تعبر عنه الأبيات التالية:

مايراد لا يرد:

لابد مما ليس منه بد يجرى بما قدر المقدور

زيوس غاضب على الأحياء./ ولمن يزيل لعنة الآباء

مهما جرت جداول الدموع/ مهما بكينا مشهد الربيع[٥]

وبسبب لعنة الآباء التى يرى زيوس ـ بعدالته ـ أنها لن تزول ـ على الرغم من أنه هو الذى سطرها لفاعليها وقدرها لهم وكان بأرادته يمكنه أن يغير المصير ـ إلا ربما بعد أن يدفع ثمنها الأبناء عن الآباء، وأن كانوا الابناء أبرياء منها وهو الجانى بتخطيطه ذاك.

وعلى ذلك يطلب الآله «أريس» من أجاممنون أن يقدم ابنته افيجينيا قربانا للآلهة «أرتميس» انتقاما من أجاممنون ـ الذى صلب عائلة اتريوس، وتباعا افيجينيا.

غير أن ما يقال له معلنا، أنه لو قدم ابنته للآلهة فإن ارتميس ستفك أسر الرياح حتى يعبر هو وأسطوله البحار للأخذ بالثأر - أيضا - من الطرواديين بسبب اختطاف باريس - ابن برياموس - لهلنيا زوجة مينالوس، انتقاما من الأخير بسبب اللعنة الأثريدية أيضا.

وعلى الرغم من دموع ولدى أتريوس، لما استمعا إلى ذلك الحكم الآلهى فلم يملكا - رغم مجد الملك - ألا الشكوى لله من عسف الزمان.

فلم يكن أجاممنون - والباقون - بقادر على عصيان ربات القدر وفقا لما هو مقدر ومسطور، ومن ثم كان لابد من أن تلاقى افيجينيا مصيرها المحتوم بالأمر الآلهى.

وعلى الرغم من ذلك آلت المآسى على أسرة اجاممنون - رغم المجد الذى حققه لوطنه - من جراء تقديم ابنته افيجينا البريئة من أى أثم إلا ربما لأنها ابنة أجاممنون وأن لم يكن ذلك أيضا باختيارها.

ومع ذلك كله، يقدمها والدها، تنفيذا لارادة الآلهة ذبيحة على مذبح ارتميس وهى العذراء البريئة لكن كما يقول الكورس «هكذا المسطور فى لوح القدر».

فها هى افيجينيا تلعن والدها وهى تموت، وبذلك تصل اللعنة إلى الأحفاد وأن كان ذلك المصير التعس الذى لاقته افيجينا - دون أى ذنب اقترفته - قد أدمى أجامنون، غير أنه بعد أن ارتدى نير القضاء، لم يعد يهتز من خير أو شر، ولم يعد يأمل فى لطف السماء، واسودت روحه بعد أن كانت مضيئة على الرغم من النصر الذى حققه.

فقد صار قاسيا كالزمان، وقويا صلبا كالآلهة بخيرهم وشرهم - وأن كان لم يتمكن من الوصول إلى قممهم.

وهكذا بجمعه بين التناقضات، الهدف النبيل والفعل المشين الشرير والأنانية وتحقيق الذات، طلبا للمجد، استطاع أن يحقق انتصاره على الطرواديين ويمجد لذلك فيما بعد.

لكن السؤال الهام هو: كيف كان يمكن لأجاممنون أن يعصى أمر الآلهة أو يمنع المقدور، وكان من قبل أن يولد كل شئ له ولغيره. «فى لوح القدر مسطور» ؟

فقد كان مقدرا موت افيجينيا، كما كان مقدرا قتل أجاممنون - بعد عودته منتصرا - على يد ايجستوس، كما كان مقدرا اختطاف باريس لهلينا.

وكل تلك المآسى بسبب اللعنة الآلهية على أسرة اتريوس منذ قديم الزمان، وأصلها بخطيئته الأولى المتمثلة فى الجنس من جانب والسلطة من جانب آخر وهما ما يقودان إلى القتل.

ومع ذلك، فكل قاتل يعتقد أنه برئ لأنه ليس أكثر من يد العدالة، ووسيلة لتحقيقها، وله مبرره الخاص به. ولكن على الرغم من ذلك، فإننا نرى فى هذا التبرير ذاته، مجرد نظرة شخصية ذاتية بحتة، لا تؤدى سوى إلى المزيد من تعميق المعنى العبثى للعدالة الآلهية.

فها هى كليتمنسترا ترى انها يد العدالة فتقول بعد مقتل أجاممنون:

هذا أجاممنون غاص فى الدم/ جثمانه عند قدمى

وهذه يدى، يد العدالة/ سقته كأس الموت فى بسالة(٦)

"ولكن على الرغم من ذلك فإن الكورس يدينها، ويبرئ اجاممنون، ويصب على كليتمنسترا اللعنات.

لكنها تصر على موقفها، وترى حكم الكورس عليها غير عادل، وحجتها أن أجاممنون قتل ابنتها ظلما، وكان يمكنه أن يقدم بدلا منه شاه قربانا للآلهة. ومما يؤكد على ظلم أجاممنون أن افيجينيا، قبل موتها، قد صبت على والدها لعنتها.

وهاهى امها تقسم بالأرباب، والقوريات، أنها وهبت زوجها كفارة لفعلته الشنعاء ومن وجهة نظر كليتمنسترا، ليس موت افيجينيا فقط هو جرم أجاممنون، بل أيضا خيانته لها فى السر والعلانية فقد كان «عاشقا لكريسبس» فى طروادة، كما احضر معه ايضا عشيقته كاسندرا ـ أخت باريس ـ لذا قتلته وقتلتها.

ومع ذلك، فإن كليتمنسترا ترى أنها عندما قتلت أجاممنون ما كانت زوجته بل تقمصتها روح ثايست الذى قتل أخوه اتريوس ابناءه، وبذلك فهى تثأر لثايست ولأولاده الابرياء، من أجاممنون ابن اتريوس. وفى النهاية تختتم حديثها ودفاعها عن نفسها للكورس بهذين البيتين.

فكيف قلتم: أنت أنت القاتلة/ ولست الايد ثأر هائلة؟

وبذلك ـ على الرغم من ادانة الكورس لها ـ لاتجد بالنسبة لها سندا، تأكيدا لدفاعها عن نفسها، أقوى من المفهوم الدينى الراسخ فتقول:

أن لعنة الأجداد/ تنفذ عبر الدهر فى الأحفاد

وبهذه الحجة الدامغة الحاسمة التى استندت إليها كليتمنسترا فى النهاية، وفقا للمفهوم الشائع، الذى يجسد تفكير عامة الناس البسطاء، فإن رد فعل دفاع كليتمنسترا الأخير عن نفسها يثير لدى الكورس ـ الذى يجسد هنا تفكير عامة الناس البسطاء ـ يثير لديهم الحيرة والاشفاق والتفكير وليس لهم من ينصح أويشير.

وعلى الرغم من ذلك، فإن كانت خيانة كليتمنسترا لزوجها ـ عند الكورس المعلق على الحدث ـ لا وصف لمداها فهى فى نفس الوقت ايضا انتقاما من أجاممنون، ابن اتريوس، على خيانة الأخير لأخيه مع زوجته.

ثم يأتى دور ايجستوس، بعد مقتل أجاممنون، ليدافع هو الآخر عن نفسه، بأنه كان يد العدالة، ليستكمل بقية الانتقام للعنة الآلهية على أسرة اتريوس فيحدث لأجاممنون ما كان قد فعله والده تجاه أخيه من شر فيقول:

جثمان هذا الرجل الجندل/ تلفها عباءة الايرينيات (الزبانية)

لماجنت يد أبيه الفاسق(٤)

ومن أجل تلك اللعنة القديمة هوى أجاممنون مجند لا صريعا، يدفع دين إله وعلى ذلك فإن ايجستوس يرى أنه ـ بالعدل ـ قد دبر مصرعه. بل أيضا لأن أجاممنون قد نفاه مع والده من وطنه وكان لايزال طفلا، وحين كبر عاد ثانية إلى بلده كى يدبر انتقامه ـ تماما كما سيفعل اورستيس فيما بعد ـ لذا فإن ايجستوس يعتقد ـ كما تعتقد كليتمنسترا ـ أنه يد العدالة فيقول:

وبعد أن كبرت عدت ثانيا/ لبلدى أدبر انتقامى

ها هى ذى يدى اداة العدل

وقد كان الكورس ـ بسبب كل تلك التناقضات ـ يترنح موقفه من كل جريمة بين الاشفاق والادانة، حتى يصل إلى الذروة من حيرته فى وضع الإنسان العبثى من القدر واحكامه فى جواب الشطرة(٣) فيقول:

الدم نادى القدم للقبور/ ما أفظع الحيرة فى المقدور

ومن ترى يعلم بالنهاية/ ويسدل الستار فى الرواية ؟

فقاتل اليوم غدا مقتول/ ولعنة الدماء لاتزول

غير أن قائد الكورس يعبر ــ نيابة عن باقى افراد الجوقة ــ عن رفضه لحكم ايجستو.ن الذى يهدد بألقاء كل من يخالفه فى ظلمة السجون، ويحرمه من الطعام حتى يلين، لذا فهو لا يرى منفذا له، سوى أورستيس ــ الذى ابعدته أمه وعشيقها عن البلاد ــ بعودته إلى وطنه ليحكم أرجوس، ويخلصها من حاكمها الظالم وينتقم، بدوره، من قاتلى أبيه فنسمع قائد الكورس وهو ينادى مستنجدا باورستيس كمنقذ ومخلص له فيقول:

أورست! ياأورست! اين أنت!/ يا منقذى تعال حيث كنت

أوريست! هل تبلج الضياء/ لناظريك لاح فى السماء

حتى تعود لحمى أرجوس/ يهدى خطاك القدر العبوس

تعال وأقتل قاتلى أبيك/ وأخلف أجاممنون فى ذويك

وعند هذا الموقف تنتهى أجاممنون. ومنه تبدأ أيضا حاملات القرابين لتستكمل دورة القدر الانتقامية العبثية تحقيقا للعدالة الالهية، بقتل كليتمنسترا وايجستوس.

فيعود أورستيس من منفاه ــ كما حدث من قبل لايجستوس ــ فتحرضه أخته الكترا على قتلهما ــ كما حرضت كليتمنسترا ايجستوس لقتل أجاممنون ــ فعند عودة أورستيس كانت الكترا تعيش فى قصر أبيها كسيرة «كأمه» وليس «كأميرة» فتطلب من أخيها ــ بعد أن صار لها الأب والأم والأخ ــ أن يكون «اداة العدل القصاص» بدوره، متضرعه فى صلاتها ــ كما كانت تفعل أمها قبل قتل أجاممنون دون أن يكون لدعواتها أى صدى عند الآلهة ــ ملقية لعنتها من الأعماق على أمها وزوجها وهى تطلب من الآله أن يتجلى للجناة فى صورة المنتقم الجبار.

ثم يأتى قائد الكورس مؤكدا على ما تتحدث به الكترا إلى الله بأن الآلهة قد اختارته أن يكون «اداة العدل والقصاص» بدوره هو الآخر.

ويجئ جواب أورستيس، مطمئنا الجميع بأن ما يطالبون به قد أوحى له به، أبولون، فيقول:

بلى... فإن هذه النبؤة/ ألهمنى بوحيها أبولون،

رب الغيوب. لوكسياس الملهم،/ نبؤة هائلة رهيبة

تشحذ عزمى وهى لن تخذلنى» .../

وهو ملهمى بأننى لو قصرت يدى عن القصاص،

فتحت كوة من الجحيم/ تنهش روحى نارها المستعرة

وألتهمتنى غصص التكفير»[٧]

ثم يستكمل أورستيس ما توحى به نبؤة أبولون، وهو يكشف له عن الغيب، تلك النبؤة التى لا مفر من نفاذها والا فتحت له كوة من الجحيم، فينبؤه أبولون بأنه سيسعى إلى تهلكته، وحيدا، فيقول اورستيس بوعى :

أسعى إلى تهلكتى وحيدا/ واعبر التخوم والحدودا.

فهذه نبؤة الإله/ رب الغيوب كاشف الحياة

وناقش المسطور فى الحياة/ فكيف لا أصدق المسطور

وكيف أعصى القدر المقدور؟

هذه إذن مشيئة القدر ومشيئة أبولون «علام الغيوب» أن يثأر أورستيس من كليتمنسترا، أمه، ومن زوجها حتى يكون «أداة العدالة الآلهية» ، فلماذا إذن والحال هكذا، ذلك العذاب العبثى بعد ذلك؟!

ولكن لتنفيذ أرادة الإله وتصديقا لما هو مقدر ومسطور، كان أورستيس يخطط ويدبر هو والكترا لقتل أمهما ـ تماما كما كانت تخطط كليتمنسترا لمقتل زوجها الذى قالت عنه: «لم ارتجله ساعة الجنون، بل طالما دبرته وحكمته»

وبينما كان أورستيس والكترا يدبران ويخططان ترى كليتمنسترا حلما يكشف عن جريمة القتل برموز أسطورية موحية على النحو الآتى:

«ترى أنها أنجبت ثعبانا/ وعندما شعر بالجوع أرضعته من ثديها

على الرغم من أنه كان كامل الأنياب/ لكنه عض.. عض ثديها»

«ومص قانى الدماء مع قطرات اللبن البيضاء»[٨]

وقد جاء رد أورستيس على الحلم بما يفسره على المستوى الواقعى فيقول:

فتى عزيز جاء لانتقام/ لافرق بين الصحو والمنام

وذلك ما يؤكد وعيه بفعلته بتدبيره لها من قبل بما يوحى بعدم وجود فرق بين عالم الواقع وعالم الحلم الرمزى وفقا للرموز الأسطورية المرتبطة بالاسلوب العلمى لتفسير الأحلام عند فرويد، على وجه الخصوص.

وعلى ذلك بعد أن يقتل أورستيس ـ أو الثعبان المتمثل فيه صورة رمزية للايرينيات ـ يكون قد أنفذ القضاء وكشف عما كان مفترض أنه محجوب.

وبذلك يتحقق بالرمز هدف الايرينيات فى الانتقام للأموات، ويتحقق فى نفس الوقت هدف الأحياء.

تجرع الايرينيات.../ ربات الانتقام للأموات

كأس الدماء طفحت غزارا/ من دم أتريد جرت أنهارا

بجرعة ثالثة ترويها.

وذلك أملا فى أن:

يغسل الدم أوزار الكبار ويطهر أرواح الصغار

حتى تنتهى اللعنة فى بيت الشنار

لكن أليس فى تلويث ارواح الصغار بأوزار الكبار قمة العدالة عبثية المعنى، وبالتالى عبثية وضع الإنسان عامة فى يد عدالة من هذا النوع ؟!

لكن جدير بالذكر أن قتل أورستيس لأمه كان بوحى من أبولون وبذك قام بفعلته كما لو كان هو نفسه إله، إلا أنه كان كآله جاء من غير نصير».

فهو كـآله، وربمـا لأنـه شبيه بالآلهة، بـل هـو مـن تجسـدت فيـه آلهات الانتقام. أو بمعنى آخر هو كالآلهة لأن به مثلهم نزعة الانتقام الجبار وعلى الرغم من ذلك فهو المنقذ!

لكنه بلانصير، لاختلافه عن الآلهة. وسمو مرتبته عنهم، بسبب شعوره بالذنب الذى يعذبه، بل كاد يتراجع بسببه عن قتل أمه ـ حين رجته أن يحترم صدرها الذى أرضعته منه والذى تام فوقه بلا دموع ـ لولا صديقه بيلاد، الذى يذكره بحلفانه لأبولون فى القصاص العادل!

ومن خلال الأبيات التالية يظهر بوضوح أن ليس مسرح البعث المعاصر هو فقط المدرك لمحنة وضع الإنسان العبثى فى الكون، فى مواجهة الموت، وتحريك الآلهة له فى الحياة كدمية أو قطعة شطرنج، بل أن اليونان القدماء ربما كانوا يشعرون بالمحنة الإنسانية أكثر من غيرهم.

فها هى قائد الكورس تبكى الخاتمة الحزينة لموت كليتمنسترا، ذلك لأنه من محن الأقدار، فهى التى كانت فى يوم ما أيضا، اداة لتحقيق العدالة.

حتى انهيار البشر الفجار/ تجرى له الدموع كالأنهار

لأنه من محن الأقدار/ لكنما أوريست حين جاء

تسوقه الأقدار والقضاء/ توج هام بالآثام

وذبح الأحرام بالحسام

لكن أورستيس، مثل باقى الظالمين والمظلومين، الآثم والبرئ، يرى أنه بقتل أمه كان هو الآخر «أداة للعدالة» مستشهدا بقميص والده اجاممنون المخضب بالدماء، محتميا وراءه من الأثم، بعد أن قتل أمه فيقول:

هذا القميص أحمر من دماء/ يكون شاهدى على القضاء

لوحاكمتنى الأرض والسماء/ وشاهدى أنى يد العدالة

نفذت المقدور فى بسالة.

وعلى الرغم من محاولة أورستيس تبرئه نفسه من الأثم ـ عقلانيا ـ بأنه على يقين من أن قتله لأمه كان عدلا لأنه يحكم القضاء واالقدر الذى نفذه فى بسالة الا أن شعوره بالذنب والندم على فعلته كان يعذب وجدانه فيختلط الفكر الدينى العقلانى العبثى بصدق الوجدان مما أدى به إلى حالة من حالات الجنون ـ نتكلم عنها تفصلا فى فصل الشعور بالذنب والمحرمات ـ وتنتهى مسرحية حاملات القرابين بتوجه اورستيس الى مذبح أبولون «للتطهير».

وتودعه الجوقة بدعائها له ثم تختتم نشيدها بحصر الجرائم الثلاث المشئومة التى حلت بالدار، والمنتهية بقتل أورستيس لأمه.

غير أن الكورس يتساءل حائرا، فيما اذا كان أورستيس بفعلته تلك منقذها من المنايا أم هو لعنة من القضاء إلا أن أفراد الجوقة فى النهاية لايجدون أمامهم سوى الرب يطلبون منه متضرعين له أن ينقذها من البلاء والدماء:

يارب!.. يامنحى من البلاء/ متى يكف القتل والدماء

فى بيتنا، فى اسرة الشقاء؟/ متى يجف نبع الأرجوان

فى دارنا ويصفح الزمان(٣)

نبؤة هائلة رهيبة

تشحذ عزمى وهى لن تخذلنى.....

وهو ملهمى بأننى لوقصرت يدى عن القصاص،

فتحت كوة من الجحيم

تنهش روحى نارها المستعرة

وألتهمتنى غصص التكفير

ثم يستكمل أورستيس ما توحى به نبؤة أبولون، وهو يكشف له عن الغيب، تلك النبؤة التى لا مفر من نفاذها وإلا فتحت له كوة من الجحيم، فينبؤه أبولون بأنه سيسعى إلى تهلكته وحيدا، فيقول أورستيس بوعى:

أسعى إلى تهلكتى وحيدا،

وأعبر التخوم والحدودا.

فهذه نبؤة الآله.

رب الغيوب كاشف الحياة

وناقش السطور فى الحياة

فكيف لا أصدق المسطور

وكيف أعصى القدر المقدور؟

هذه اذن مشيئة القدر ومشيئة ابولون «علام الغيوب» أن يثأر أورستيس من كليتمنسترا، أمه، ومن زوجها حتى يكون «أداة العدالة الآلهية» فلماذا اذن والحال هكذا، ذلك العذاب العبثى بعد ذلك ؟!

ولكن لتنفيذ أرادة الآله وتصديقا لما هو مقدر ومسطور، كان أورستيس (إلى حد الجنون) قادر على نفى حقيقة جريمته بقتل أمه؟ هل ذلك العذاب يمحو ضرورة القصاص منه وفقا للعدالة الإلهية؟!

ومن ناحية أخرى لو افترضنا أن الأنتقام الإلهى من اورستيس على جريمته هو الجنون ـ وهو أفظع ربما من شر الموت ـ فلماذا تنتقم منه الآلهة على الاطلاق؟ وهو الذى كان آداة لتحقيق عدالتها، بل يد العدالة ذاتها؟!

واذا ما برئته الآلهة ـ كما سيحدث فى نهاية الصافحات وكما عند يوربيديس أيضا ـ فلماذا ادانه الآخرين وموتهم كنوع من القصاص العادل منهم ولم يكونوا هم أيضا سوى أيدى العدالة ووسائل لتحقيقها؟ وما كان ذنب العذراء البريئة الصغيرة افيجينيا، لماذا لم تنقذها الآلهة وهى لم تقترف أى اثم على الاطلاق؟!

لكن على مايد و أن ايسخيلوس كان يطبق نظرية الفيثاغوريين فى الأعداد حتى يصل إلى رقم العدالة(٤) متجسدا فى شخص أورستيس الذى حقق العدالة بقتل الأم كثالث ضحية من اسرة اجاممنون بعد موت افيجينيا وأجاممنون حتى يبقى بعد ذلك أورستيس كذكر يحمل اسم الأسرة.

لكن أليست هذه الرؤية قمة العبثية حتى لوافترضنا أن الشعب اليونانى كان يؤمن من بذلك النوع الساذج من العدالة.

ومع ذلك قد يبدو ايسخيلوس مثله مثل سوفوكليس كان يناضل ويكافح مع نفسه من خلال العقيدة الدينية فى ذلك الوقت لايجاد تصور عن العدالة الالهية، دون جدوى، فأيد لها بترسيخ اخلاقيات اجتماعية وسياسية (سنتحدث عنها تفصيلا فيما بعد). وأن كان قد جاء يوربيديس بثورته على كل المفاهيم العبثية المتوارثة بداية من اللعنات الالهية منتهيا بسخريته من الآلهة فهذا هو هيبوليتوس يقول:

يااللعنة والدى المشئومة/ أن جريمة قتل شريرة موروثة

عن اجدادى القدامى تتعدى حدودها ولا تتمهل،

داهمتنى ـ لم (داهمتنى) ولست/ بمرتكب شر من الشرور؟

«ياليت الجنس البشرى/ يستطيع أن ينال القوى الآلهية بلعنته»(١٠)

ثم يجىء قول أورستميس لثيوس والد هيبوليتوس ليؤكد عبثية العدالة القدرية:«لقد قضيت عليه دون قصد، فمن الطبيعى أن يخطىء أفراد البشر مادامت الآلهة قد قررت ذلك»

وعلى الرغم من ذلك لابد من وجود الآلهة وأن كانوا يتغيرون وفقا لرؤية ألبير كامى الذى يقول: «كان هناك دائما آلهة لكنهم يتغيرون تبعا لتغير البشر»(١١)

وذلك ما يذكرنا بمسرح العبث المعاصر فى الغرب عند صامويل بيكيت الذى كان على مايبدو يناضل هو الآخر فى اطار الدين المسيحى على أمل أن يجد اجابة شافيه هو الآخر لتساؤلاته الميتافيزيقية وعذابه الوجودى، دون جدوى وهذا مانجده كذلك فى مسرح يحيى عبد الله.

وعلى أية حال، حين نعود للحديث عن اورستيس فى نهاية الصافحات نجد الآلهة أيضا هى التى تقرر مصيره وتنقذه من اللعنة رغم جرمه البشع. وذلك حين يصل إلى ربة الحكمة أثينا، حيث يعقد له فى معبدها مايشبه المحاكمة والتحكيم. ليقوم بالدفاع عن نفسه يسانده أبولون ـ ابن زيوس ـ فيبرئه وتوافقه على رأيه اثينا، اذ ان ابولون كما يقول عنه الكورس:

لو شاء أبولون لجعل الطهر يحل فى أعتابه»(١٢)

وهنا من خلال هذه الجملة تطل علينا عبثية العدالة الآلهية بوضوح من كلمة «لو شاء» ابولون الذى خصه «زيوس» بعلم الغيب.

وتباعا، لايسعنا إلا أن نتسائل عن تلك العبثية التى مصدرها الآلهة، وعلى وجه الخصوص أبولون «علام الغيوب فطالما كان يعلم بالغيب، ويعلم بكل ما يحدث قبل حدوثه، فلماذا كانت تلك المآسى البشرية؟!

اذن العدالة الآلهية هنا ـ عند ايسيخيلوس ـ من خلال ثلاثيته عدالة وهمية، من خلال ديانتهم وآلهتهم، كباقى الاوهام ـ أو التيمات الخاصة بهذا البحث ـ التى يختلقها البشر لأنفسهم: كالحب، الحرية، الشعور بالذنب، الصداقة وغيرها، حتى نصل فى النهاية إلى الحقيقة الوحيدة المؤكدة، الموت. الذى بسببه أختلق البشر تلك الأوهام كنوع من التبريرات الزائفة لوجود هم وعبثية وضعهم فى الكون.

الفصل الثانى

الحــب

أن قلب الإنسان سيظل أبدا غير معروف لصاحبه مهما حاول الإنسان أن يفهم نفسه.

وكما يقول كامى أن هناك دائما بين اليقين الذى يراه الإنسان فى وجوده، والمحتوى الذى يريد أن يعطه لليقين ثغرة لن تملأ قط. لذا سيظل الإنسان ابدا غريبا عن نفسه.

وهنالك فى علم النفس، كما فى المنطق حقائق ولكن ليست هنالك، حقيقة ثابتة إلا فيما ندر والتى يصعب على الإنسان اكتشافها.

وعلى ذلك فإن قول سقراط ـ أعرف نفسك ـ يكشف عن الحنين بقدر ما يكشف عن الجهل. وتماما كقول بعض الناس ـ كن فاضلا ـ فهما قولان يمثلان معالجتين عقيمتين لمسائل عظمى، وهما اصيلان فقط بالدرجة التى هما بها تقريبيان. تلك المعانى كلها نجد صداها يتردد فى معظم التراجيديات الاغريقية. وعلى وجه الخصوص تيمة الحب الذى هو من أكثر المشاعر الإنسانية تعقيدا وتركيبا إلى الحد الذى يصل إلى مستوى اللغز.هذه العاطفة (الباثوس Pathos) التى من المفترض عند كثيرين، أنها أروع مافى الحياة واخصبها تأثيرا وتأثرا.

وعلى الرغم من ذلك فإن معظم الشرور بين الناس ترجع إلى تلك العاطفة، بل أن الخطيئة الأولى فى ديانات التوحيد كانت بسبب مايسمونه عاطفة الحب، وكما نلاحظ ذلك بوضوح فى كثير من التراجيديات الأغريقية.

وأن كانت الحقيقة ـ دون أى محاولة لتجميل عاطفة الحب الايروتيكى ـ حين تصل إلى ذلك المستوى التدميرى ـ أبعد ما تكون عن الحب الحقيقى.

ذلك لأن ممارسة الباثوس بين البشر لاتعدو عادة أن تكون علاقات يحكمها نوازع حياة غريزية بدائية، وأن غلف سطحها بقوانين المدنية والحضارة، مما يجعلها شبيهة بعاطفة

الحيوان أكثر من الإنسان (كما ينبغي أن يكون) بل أن عاطفة بعض الحيوانات أرقى عندهم من كثير من كائنات الجنس البشرى.

وربما من أوضح صور عبثية الايروس فى التراجيديا اليونانية، على وجه الخصوص ـ والايروس بوجه عام ـ غريزة التملك والغيرة. وأن كان كلاهما لاينفصلان.

اذ يحكم الاثنان معا ويهيمن عليهما الغريزة الجنسية، مما يعمق من غريزة التملك والغيرة باسم عاطفة الحب.

وأن كان ذلك النوع من الحب، فى حقيقته، ليس أكثر من حب للذات ـ بمفهوم الغابة ـ وليس حب للطرف الآخر، كفرد موثوق به وفى ضميره.

فما من صورة من صور الحب تمثل القدسية التى نبعت منها تلك العاطفة فى الأصل، أى التشوق للوصول إلى المطلق من خلالها. لذا فهى من أصعب العواطف ارضاء.

والحقيقة أن هذه الصعوبة تنشأ من طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة على ضوء تاريخهما الطويل. وهى موقوفة على أية حال بظروف البيئة، ووضع المرأة فى المجتمع الذى توجد به، ومكانتها الفكرية فيه، بالدرجة الأولى، كما انها موقوفة أيضا بطبيعة المرأة ذاتها، وبطبيعة الرجل ايضا والتى تختلف باختلاف ثقافته وباختلاف العامل الوراثى، الذى يصعب فصله عن تلك الطبيعة، وهو بقدر تأثيره على الرجل يكون تأثيره تماما على المرأة، سلبا أو ايجابا.

وباختلاف كل تلك العناصر أو توافقها، تكمن صعوبة، أو سهولة، تحقيق التكامل فى علاقة الرجل والمرأة، لكل منهما مع نفسه على حدة، ومن جانب آخر كل منهما مع الآخر. بحيث يؤدى ذلك التكامل إلى اشباع حسى ووجدانى ينبعان كلاهما اساسا من توافق فكرى ومزاجى أيضا.

ولصعوبة تحقيق كل ذلك أولا وفقا لطبيعة أبطال وبطلات التراجيديا على عدة مستويات ولمختلف الأسباب التى من أهمها وضع الرجل التاريخى ـ الذى ألمحنا إليه ـ الذى فرض على المرأة، فرضا، أن تكون مواطنة من الدرجة الثانية ـ حتى فى مجتمعها ـ بعد الرجل بحكم توارث مختلف المفاهيم، التى من أهمها منح المجتمع للرجل حقوقا يتمتع بها دون المرأة ـ ووفقا لاختلاف العصور ـ مما جعلها تشعر بالدونية فى مواجهته ومواجهة نفسها، وجعله هو يشعر بالتسييد عليها، لا شعوريا، بحكم توارث الوضع الكامن داخله.

ذلك الوضع الذى خلق بينهما صراع دائم ـ كالصراع بين أى إنسان وآخر لكن ذلك الصراع بالذات حتمى بقدر حتمية تواجد كل من الرجل والمرأة معا واحتياج كل منهما للآخر بصفة شبه مستمرة ـ لذا فهو يريد أن يسيطر عليها تارة (كرجل همجى) وهى تريد بالمثل أن تتسيد عليه (كأمرأة همجية أيضا) بغريزتها وجمالها بحكم طبيعتها لتجعل من ذات الرجل المسيطر عبدا لها. لكن حين يتحول عنها ذلك الذى أصبح عبدا، ويحاول أن يكون سيدا عليها (أو على غيرها) من جديد، تثور عليه. وهكذا تستمر اللعبة بين الرجل والمرأة، وفقا لتلك القاعدة المزدوجة. وأن كانت تلك الأزدواجية لكل منهما مع نفسه ومع الآخر، لا تمثل سوى وجه واحد ـ وأن تعددت صوره ـ لعملة واحدة، الايروس، المتقلب الملتهب.

فالمرأة، لاشعوريا، تريد أن تثبت وجودها مثل الرجل ـ وبطريقته الهمجية البدائية ـ فتبيح لنفسها، أن لم يبح لها ذلك المجتمع، أن تقع فى حبائل ايروس أيضا ـ وأن كان يسبق ذلك وربما يصحبه فى معظم الأحيان شعور بالذنب متوارث أيضا مما يخلق عند المرأة، خاصة، نوع من المناهضة وأن ادت فى النهاية إلى هزيمة مأساوية واستسلام للايروس ـ ولكن أن لم يحقق لها المجتمع ذلك الوضع، كالرجل، واذا كان التقليد المتوارث لفكرة وضع المرأة أكثر رسوخا بداخلها، فهى تشعر، فى غالب الأحيان بأنه ينبغى عليها استعباد الرجل والاستحواذ عليه ـ كنوع من التعويض عن النقص الذى تشعر به ـ بسبب حرمانها من نفس حقوق الرجل (الهمجية) والتى تشعر بحدسها، أن لم يكن بفكرها، أن ذلك الوضع بالنسبة لها السبب الأساسى فيه هو عملية تنظيمية لنسب انجاب الأطفال إليه، وفقا لنظام المجتمع الأبوى، ومع ذلك إن هى فعلت مثله وأباحت لنفسها تعدد العلاقات، المرتبطة بالايروس، فإنها تقودها حتما إلى نوع من الفوضى النفسية يصل إلى حد المرض. والحب المأساوى لافتقاده الفكر، أو انقسام صاحبه على نفسه. خاصة المرأة، فهى فى نهاية الأمر لا تصل بذلك إلا أن تكون مثل الرجل الهمجى ـ الذى تنافسه ـ وبذلك فإن كل منهما يتبادلان دورين بالتناوب، وفقا للظروف المحيطة بهما، أما الاستبداد أو الاستعباد، النابعان من طبيعة الفكر ذاته لأى من الاثنين.

وبذلك يقود الخلط بين الحب والايروس إلى علاقات متشابكة مأساوية كصور متعددة لعبثية الباثوس الايروتيكى بسبب عدم قدرة أى من الرجل والمرأة أن يجمع كل منهما بداخله فى آن واحد بين العنصر المازوخى والسادى كما نلاحظ ذلك مثلا فى الموسيقى

التى تجمع بين القوة Forte والضعف Piano وكما فى فن التصوير الذى يجمع هو الآخر بين الألوان الساخنة والباردة فى لوحة واحدة مما يخلق فى النهاية هارومونية متكاملة، تحقيقا لما سميناه التشوق والحنين للوصول إلى المطلق من خلال تلك العلاقة التى يصعب تحقيقها على المستوى الانسانى، خاصة، بين الرجل والمرأة، كما ذكرنا. لأن الحب الحقيقى المطلق عطاء ثابت أما الذى يتحكم فيه الاله ايروس، ذهبى الشعر، فهو متقلب لاعتماده الأساسى على الغريزة الجنسية.

لذلك نواجه بالعديد من الصور العبثية باسم الحب الذى هو فى حقيقة أمره ايروس، من خلال التراجيديات اليونانية والتى باسم تلك الصور ترتكب أبشع الجرائم، والتى غالبا مايكون السبب فيها امرأة.

بداية اللعنة، على أسرة اتريوس، على سبيل المثال، كان سببها امرأة، وحب أتريوس لزوجة أخيه.

كما كان السبب فى الحرب الطروادية أيضا، حب هيلينا لباريس وهروبها معه.

كذلك أجاممنون وقتل زوجته له، كان من أجل خيانته لها مع امرأة غيرها، فأرادت أن تنتقم لكبريائها الزائف المهان، أو بمعنى آخر تنتقم لغيرتها النابعة من غريزتها الجنسية فاتخذت لنفسها عشيقا مثله، كانت النهاية مأساة لها ولمن حولها.

ولكن لكونها امرأة، وفى مجتمع له قوانينه الأخلاقية الصارمة، خاصة بالنسبة للمرأة، جعلها تشعر أنها ملك للرجل ولا سيما أن زواج كليتمنسترا من أجاممنون لم يكن باختيارها الحر (الأورستيا) وانما بالاقتراع من جانب والدها على الرجل المناسب لها.

فالمرأة فى المجتمع الأثينى ـ وأخص بالذكر هنا كليتمنسترا، وأيضا ميديا ـ التى سنتكلم عنها تفصيلا فيما بعد ـ لم يكن لها حقوق الرجل الطبيعية كانسان، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية. فقد كان المجتمع مجتمع الرجال. لذا كان الرجل يرى أن مكان المرأة الطبيعى هو المنزل وتربية الأطفال، وانتظار زوجها، مهما طالت غيبته، وضرورة اخلاصها له ـ كامرأة ـ بغض النظر عن اخلاصه هو لها.

وعلى ذلك كانت تشعر أنها كشىء، ممتلك، للرجل. ومن هنا كانت ثورة كليتمنسترا عى أجاممنون، التى وصلت الى حد الانتقام ـ ليس باتخاذ عشيق فقط فى الخفاء ـ بل بقتله خوفا من موتها هى لو اتضح لزوجها وللمجتمع أنها على علاقة برجل غير زوجها،

حتى لو كان هو يخونها. غير أن ذلك الانتقام، بشتى صوره، ليس انتقاما منه هو، بقدر ماهو انتقاما لعبوديتها له، واستعباد المجتمع لها، بوضعها فيه، الذى فرض عليها تلك العبودية، فرضا بحكم توارث التقاليد.

لذا، من المرجح أن النساء، وأيضا الرجال، كن ينسبن الوقوع فى مثل تلك العلاقات، غير المشروعة اجتماعيا أساسا، للآلهة بحجة أنها وراء كل صور الباثوس الايروتيكى، حتى يعفين أنفسهن من مواجهة ذواتهن بحقيقة الأمر، ولجهلهن به أيضا. فالارادة، ارادة الالهة والقدر، هو سيد الموقف ومبرره!!.

فهاهى هيلينا أيضا حين هربت مع باريس كانت الآلهة هى التى قدرت لهما ذلك عن طريق المصادفة.

فنسمع الجوقة فى مسرحية افيجنيا فى أوليس، وهى تقول فى هذا الصدد:

«كان ينتظرك الحكم بين الربات.. سبب ذهابك إلى هيلاس لتقف أمام القصر العاجى، فتشعل الحب فى عيون هيلينى المحملقة وتشعر بخفقانه فى صدرك أنت»(١٣).

وكذلك الحال فى مسرحيةهيبوليتوس وميديا وعابدات باخوس على سبيل المثال.

والحقيقة أن يوربيديس، بالذات، من أكثر الشعراء الثلاثة العظام تناولا لموضوع الباثوس الايروتيكى، مع تحليل نفسى عميق لتلك العاطفة المركبة المتشابكة الصعبة التى تصل فى غموضها أحيانا إلى غموض المطلق ذاته.

وان كان ذلك الغموض الذى يشمل العلاقة بين الرجل والمرأة، سببه الحقيقى فى حقيقة الأمر هو صعوبة تحقيق العناصر الثلاث مجتمعة: العقل، الوجدان والحس، تلك العناصر الخليقة بأن تجعل تلك العاطفة ـ التى غالبا ماتعتمد على العنصرين الأخيرين فقط ـ حبا متكاملا. وان كان ذلك أيضا يصعب تحقيقه ،ربما سبب تناقضات النفس البشرية ذاتها ـ التى يصعب عليها هى نفسها توحدها مع نفسها ـ والتى ربما تتوافق تماما فى نفس الوقت مع التناقضات الكونية غير المفهومة، من جانب، والتى يعمقها طبائع كل انسان على حدة المختلفة عن الآخر كبصمة اصبعه تماما، تلك التناقضات والتباينات الواضحة والغامضة أيضا، هى ما تقود الانسان الى ضرورة مواجهتها وتقبلها مجبرا، كجزء من متناقضاته هو نفسه. الشىء الذى يرسخ شعور الانسان بالوحدة والعزلة وانقسامه على

نفسه. خاصة فى نطاق مجتمع يوهم نفسه بأن ارادة الآلهة هى التى تسيطر على تصرفاته وسلوكياته، وان الانسان لا ارادة له ـ على الاطلاق ـ فيما يفعل.

فعلى سبيل المثال، فى مسرحية الطروادیات، وعلى لسان هیكابى والدة باريس يورد لنا يوربيديس تحليلا نفسيا لسيطرة الغريزة الجنسية على النفس البشرية من خلال رؤية انسانية بحتة، ولا علاقة لها بالآلهة، بل بتكوين الانسان نفسه وطبيعة تفكيره. كما يوضح لنا فى نفس الوقت، دلالة من الدلالات النفسية أو الفكرية أو الحسية عند الانسان اليونانى.

تقول هيكابى لهيلينا، ردا على دفاعها عن نفسها بأن الآلهة هى المسئولة عما فعلت مع باريس:

«.. ان ابنى كان بلا نظير فى الجمال، وعندما رأيته تحول تفكيرك نفسه إلى كيبرس خاصة بك، ذلك لأن كل فعلة حسية يرتكبها الناس، يحملونها لهذه الآلهة، وأنه لأمر ذو مغزى أن يبدأ اسمها «أفروديتى» بمقطع يعنى «عدم التفكير» واذن عندما لمحته فى ردائه الفاخر الأجنبى، يضوى بالذهب، ذهب عقلك تماما»[١٤].

أما فى مسرحية «أندروماخى»، فنجد مقاطع كثيرة تؤكد علاقة الغريزة الجنسية بالغيرة والتملك. نرد بعض منها هنا، على سبيل المثال، على لسان الجوقة:

النساء بطبعهن غيورات فيبدين دائما مقتا مؤذيا لغريماتهن فى الحب[١٥].

وفى المقطع التالى، الذى يرد على لسان اندروماخى لهرميونى، تأكيدا على تسلط الغريزة الجنسية على الجنس البشرى بوجه عام، سواء الرجل أو المرأة. لكن الفرق بينهما، أن على المرأة أن تخضع لوضعها كزوجة منكسرة، لا يحق لها أن تعشق آخر غير زوجها، وفى نفس الوقت أيضا لا يحق لها حتى أن تثور أو تعترض على تعدد علاقاته هو النسائية، وبذلك تصبح امرأة فاضلة فى نظر الرجل بل وفى نظر المجتمع اليونانى فى ذاك الوقت.

«أنها ليست عقاقيرى السحرية التى تجعل زوجك يكرهك بل انه لفشلك أنت فى أن تثبتى أنك عون له. هنا يكمن سحر الحب الوحيد. لا ليس الجمال ياسيدتى بل هى التصرفات الفاضلة التى تكسب قلوب أزواجنا».

«انتبهى: بالنسبة إلى المرأة، يجب عليها حتى لو كانت فى عصمة زوج وضيع ـ أن تقنع به، وألا تندفع مطلقا فى مطامح جامحة. افرضى أنك تزوجت ملكا من طراقيا، أرض الفيضان والثلوج الذائبة حيث يقاسم رجل واحد حشدا من النساء سرير الزوجية، أتقتلينهن؟ اذا كان الأمر كذلك فانك لتصمين جنسنا كله بالشهوة الشبقية، ويالها من تهمة مهينة، ومع هذا فنحن من هذا المرض نعانى أكثر من الرجال، إلا أننا نحسن التحكم فيه، آه يازوجى هكتور العزيز، من أجلك كنت أصبر على أن تعشق غيرى اذا ماضللتك كيبرس وما أكثر ماكنت فى الأيام الخوالى أعطى أطفالك غير الشرعيين لبن ثدى لأجنبك أى دافع للهم. بهـذا السلوك ربطت زوجى بروابط فاضلة، بينما أنت لا تتقبلين مطلقا حتى أن تدعى قطرات الندى النازلة من السماء تسقط على زوجك، من خوفك الغيور، آه، لا تحاولى أن تفوقى أمك (هيلينى) فى الصبو الى الرجال..».

ذلك وضع متطرف اذن، بالنسبة للرجل والمرأة، اذا كان كل منهما مصاب بمرض الشبق الجنسى ـ على حد قول اندروماخى ـ إلا أن الهمجى فى ممارسة الرجل لذلك الشبق أمر مسموح به، فى الوقت الذى لا يحق للمرأة معه، أن تشعر بحب رجل آخر غير زوجها، حتى لو كان وضيعا.

ومن هذا المنطلق تطلق هرميونى على ذلك الوضع شرائع «البرابرة».

وعلى ذلك فلا غرابة أن يجعل يوربيديس الطرواديون يتحدثون عن أنفسهم بلفظ البرابرة، ولا يكون هناك مبعثا للدهشة من هذا، كما يرى أحمد عتمان[١٦].

ومما يؤكد ذلك أن اندروماخى تشير إلى أن تلك الأفعال الهمجية المشينة تمارس فى آسيا وهيلاس أيضا.

والسبب فى ذلك يرجع أساسا لشرائع البرابرة التى يمارسها الرجل فى الجنس، ومن جانب آخر لا ينفصل عن الأول يرجع إلى غيرة المرأة بسبب رغبتها فى تملك الرجل جنسيا ومن ثم انسانيا لشعورها هى بالضعة ولا أهمية لها إلا بذلك.

ولنسمع الآن مايدور من حوار بين هرميونى واندروماخى بهذا الصدد تأكيدا لما سبق:

اندروماخى: ألا تستطيعين أن تخفى غيرتك؟

هيرميــونى: ولم؟ أوليست هذه تفوق أى شىء لدى النساء؟

اندروماخى: فى حدود معقولة وإلا أصبحت بالنسبة لهم مشينة.

هيرميــولى: شرائع البرابرة ليست حجة بالنسبة لمدينتنا.

اندروماخى: هناك وهناك فى آسيا وهيلاس، الأفعال المشينة تجلب العار.

ومن جهة أخرى يتعرض يوربيديس لأهمية الجنس بالنسبة للمرأة، اذ يعتبره أمرا هاما وجوهريا، لحياتها. خاصة اذا كان لا يحق لها ممارسته إلا عن طريق الزوج الشرعى وليس كشأن الرجل، إلى الحد الذى يجعل مينالوس يهتم بتلك المشكلة الخاصة بابنته أكثر من اهتمامه باسقاط طروادة فيقول مينالوس لكورس النساء:

«إن اهتمام الانسان الخاص بمشاكله الحالية أهم لديه من اسقاط طروادة، وإذن، فقد كرست نفسى لمساعدة ابنتى لأننى أعتبر افتقادها حقوق الزوجية أمرا مهما، ودونه تأتى كل ما تعانيه المرأة مهما كان، فاذا فقدت حب زوجها فقدت حياتها معه».

ولعلنا نلاحظ من تلك الأمثلة التى أوردناها، والتى سنوردها ـ من خلال مسرح يوربيديس ـ مدى تأثير يوربيديس على نظرية فرويد فى الجنس، والى أى حد تتحكم الغريزة الجنسية ـ التى يطلق عليها فرويد الليبدو ـ فى سلوك الإنسان وتهيمن عليه، إلى الحد الذى تربك حياته كلها وفى نفس الوقت تضلله، فيصبح عبدا لها، ولا قيمة له إلا من خلالها كما يرى ذلك مينالوس بالنسبة لوضع ابنته اذا مافقدت حقوقها الزوجية.

ومن ثم فلا يقتصر تأثير الكتاب الاغريق، على المسرح بوجه عام، بل أيضا على علم النفس ونظرياته، وعلى وجه الخصوص نظرية فرويد والمتضمن جزء منها عقدة أوديب وألكترا. وأيضا الأحلام وتفسير مدلولاتها ذلك بجانب عقدة الذنب والمحرمات، المستمدة معظمها من الأدب الاغريقى وانعكاساتها الممتدة عبر الحضارات المختلفة. والديانات.

غير أن لغز المرأة سيظل قائما ومحيرا، بالنسبة للرجل، مالم يستطع هو أن يسبر أغوار نفسها، وينظر اليها ككائن بشرى مثله تماما لكل معاييره النفسية والفكرية والحسية، ـ وليس بالمعايير الاجتماعية ـ وإلا ستظل النساء كما يصورهم يوربيديس ـ وأيضا ايسخيلوس

وسوفوكليس فى بعض أعمالهما ـ رغم تقدم فكره فى كثير من النواحى ـ ربما إرضاء لعشيقة بركليس اسباسيا ـ فيجعل اندروماخى، التى يصورها كنموذج يحتذى به للمرأة، كما سبق توضيحه، تدين جنس النساء جميعه إلى الحد الذى تشعر أن المرأة لعنة على البشر وإن كانت لا تتمكن من أن تجعل نفسها بغير هذه الصورة لعدم وعيها بنفسها، كما ينبغى أن تكون كإنسان، وأيضا لعدم وعى الرجل والمجتمع ككل، فتقول اندروماخى التى تتخبط مع نفسها، مثلها كالرجل فى تخبطه وان اختلف الأسلوب:

اندروماخى: ... ما أغرب أنه رغم أن ثمة اله قد اخترع للبشر علاجا يداوى سم كل الوحوش الزاحفة فان أحدا لم يكتشف بعد شيئا يعالج سم المرأة، الذى هو أسوأ بكثير من لدغة الأفعى أو النار الحارقة. ما أفظعنا من لعنة على البشر!.

لكن على الرغم من ذلك، يظل مايسمونه الحب بمفهوم عام شائع، كملكية الشىء تماما، يقود إلى الصدام، حتى بين الأخوة، من أجل الحصول على امرأة، كما يحدث بالمثل تماما، الصدام من أجل الحصول على ممتلكات مادية. فيقول أجاممنون لمينالوس بهذا الصدد:

« ـ أحيانا حب امرأة وأحيانا يكون الطمع فى الارث بين فروع الأسرة الواحدة سببا فى احتدام الصدام بين أخوين[١٧]».

كذلك نلمح أيضا، على سبيل المثال، جملة ترد على لسان الكترا لأورستيس ـ قبل أن تتعرف عليه ـ عن مدى تحكم طغيان الشهوة على المرأة، التى فى سبيلها من الممكن أن تضحى بأولادها. تقول له عن أمها التى زوجتها من فلاح لتبعدها عن القصر، وأبعدت كذلك أورستيس عن البلاد، من أجل ايجستوس.

« ـ انه زوجها، وليس أبناءها، من تحبه المرأة ياسيدى الغريب»[١٨].

لكن التجسيد لتلك الشهوة الطاغية ـ بكل المعايير التى سبق ذكرها ـ يصورها يوربيديس باقتدار عظيم من خلال عدة مسرحيات لكن من أهمها عابدات باخوس، هيبوليتوس، وميديا.

وان كانت الأخيرة أعقدهم وأكثرهم تركيبا، لأبعادها النفسية المتداخلة.

شيء آخر جدير بالذكر عن صور الباثوس الايروتيكى العبثى فى التراجيديا اليونانية، ان تلك الصور فى جوهرها ماهى إلا حب الانسان لنفسه وليس حب الطرف الآخر، وعلى ذلك فكثير منها تتخذ شكل التملك، وأحيانا أخرى تتخذ بعض النماذج للباثوس الايروتيكى المأساوى صور متوارية تبريرية تعبر عن كراهية الانسان لنفسه وكراهيته للطرف الآخر بالتالى، وذلك حين يصل عبء حزن المحب وشعوره بالعجز، الى حد يجعله يحطم نفسه ويحطم من حوله. وغالبا ما يكون ذلك النوع ـ رجلا كان أو امرأة ـ نرجسى النزعة.

وتعد مسرحية ميديا تجسيدا، شديد الوضوح لذلك النوع من الحب المدمر، بالاضافة الى أنها تصور مختلف صور الحب العبثية التى ألمحنا اليها بأبعادها المتنوعة عند المرأة والرجل على حد سواء.

ولكل تلك الأسباب سنتناول بالتحليل التفصيلى هذه المسرحية التى نرى أنها من أنضج أعمال يوربيديس.

ربما يكون الشيء الأقوى من عاطفة الحب ـ حتى بمفاهيمها التضليلة العبثية ـ هو عدم القدرة عليه.

وتتبدى عدم القدرة تلك، حين ينوء الانسان بعبء الشعور بالعجز الشديد فى مواجهة عبثية الحياة، مما يجعله يشعر بنوع من الشلل الارادى.

عندئذ ربما تهفو روحه إلى التخلص من الحياة، حين يدرك بأنه سجين روحه العاجز وارادته المشلولة.

حينذاك تتحول غريزته فى التملك، وغريزته الجنسية، خاصة إن كانت مكبوتة، إلى رغبة الإنسان فى تدمير نفسه وتدمير الآخرين، ولا سيما حين يلح عليه النداء الروحى على الموت، معنويا، بعد أن يكون قد استنفذ إلحاح نداء السعادة لصور الماضى عبثا، وبلا جدوى. عندئذ يتضاءل عنده ـ بجانب هذا الشعور ـ أى شيء مهما كانت قيمته وبالأخص إن كان ذلك الشعور نابعا من حب جامح، قد ولى، لامرأة.

ولعل فى جملة نيتشه التالية تلخيص عميق لأبعاد شخصية تلك المرأة ـ التى تجسد، دراميا ميديا ـ بل ولكل امرأة يستولى الحب عليها بعنف، الذى غالبا ما ينقلب إلى كراهية فى مواجهة قسوة الرجل، فيقول:

«ـ ليحذر الرجل المرأة عندما يستولى الحب عليها، فهى تضحى بكل شيء فى سبيل حبها، إذ تضمحل فى نظرها قيم الأشياء كلها تجاه قيمته. ليحذر الرجل المرأة عندما تساورها البغضاء لأنه اذا كان قلب الرجل مكمنا للقسوة، فقلب المرأة مكمن للشر»(١٩).

وذلك تماما ما كان عليه وضع ميديا النفسى، حين علمت بخيانة زوجها ياسون لها، الذى بحبها له تضاءلت كل القيم.

ومن ثم انبثق عندها شعورها باللاجدوى، بسبب تلك الخيانة، فكان نداؤها الوحشى المكبوت، المتضمن جميع نوازعها النفسية المدمرة ـ التى صدرناها كمقدمة لتلك التراجيديا ـ فتقول:

ميديا: ياالشقوقى ومصيبتى، ليت صاعقة من السماء تشق هامتى، فما جدوى الحياة بعد الآن؟ ويحى (وويح نفسى) ليت الموت يطوينى، فأترك حياتى البغيضة من ورائى(٢٠).

غير أننا نسمع صوت الحكمة من الكورس: الذى يرى عبثية ذلك النداء وأسبابه الحمقاء، التى ليس وراءها غير التشبث بلحظات سعادتها وغرامها مع ياسون، وغيرتها التى لا منطق ولا حدود لها كشهوتها الجنسية الجامحة تماما ـ التى جعلتها ترتكب من البداية كثير من الآثام من أجل اشباعها ـ مما أدى إلى تحولها مع خيانته لها بجانب كبتها، إلى شيطان يمزقه الحزن والألم المرير، حين هجرها زوجها إلى امرأة أخرى، ذلك الحزن الذى أصبح عبئا ثقيلا عليها كصخرة ـ سيزيف ـ تجز على جسدها وروحها معا، صعودا وهبوطا، من وطأة حملها.

عندئذ تفجرت بداخلها شهوة الانتقام. بل يمكننا تصور أنها أصبحت هى ذاتها، تجسيدا لربة من ربات الانتقام.

والانتقام هنا فى ميديا ـ كما فى كثير من التراجيديات اليونانية ـ بأبشع وأقبح الشرور ـ بالموت ـ وبلا رحمة لمن تتسبب تلك الربة فى موتهم ـ كجلوكى ابنة كريون، وكريون، بل وأطفالها ـ ولا لمن تتسبب فى حزنهم بموتهم، كياسون، بل موت روحها التى جردها الشر الكامن بداخلها من أى نوع من الرحمة.

إذ حين شعرت ميديا أن كبرياءها قد أهين، يتجاهل ياسون لها وهجرها بزواجه من جلوكى طلبا لذرية من أصل ملكى ـ كما كان يدعى ياسون ـ اشتطت غضبا مجنونا، كنوع من الغيرة المرضية على زوجها، رغبة فى امتلاكه التى تستمد منها وجودها وتأكيده.

وعلى ذلك يمكننا بداية أن نقول أن نقطة ضعف ميديا هنا ـ وفقا لنظرية أرسطو ـ أو سقطتها العظمى (هيمارتيا) كبرياؤها.

وان كنا لا نستطيع ان نبرئها من جرائمها، بسبب ذلك الكبرياء المهان، ونزوعها للشر منذ بداية علاقتها بياسون.

فهى التى انقذته من الافعوان، الذى كان يلتف حول الفروة الذهبية، فقتلته حتى تنجيه منه. وتركت منزل أبيها ووطنها. وحرضت على قتل بلياس بأيدى بناته. وقتلت أخيها.

وحجتها فى ارتكاب كل تلك الأفعال، أنها أرادت أن تحرر ياسون من كل خوف. لذلك يشقيها أن يكون جزاؤها أن يتزوج بغيرها، وبعد أن انجب منها أطفالا.

وإن كان فى حقيقة الأمر، كل ما حدث لها كان جزاء على ما قدمت يداها، وبارادتها الكاملة.

وبعقلانية الرجل ـ وأيضاً قسوته واستغلاله لها ـ يرى الوجه الآخر لتلك الأفعال، الذى يخص ميديا كأمرأة عاشقة جامحة العواطف فيرد ياسون على ميديا وحجتها وادعائها بكل تلك التضحيات بقوله:

ياسون: اصارحك أن الحب، هو ما أجبرك على انقاذ حياتى،
بسهامه الصائبة التى لا تخطىء الهدف ولذلك لن اطيل
الوقوف عند هذا الأمر.. لقد قدمت إلى العون.. ومهما
كانت طريقة خدماتك فهى على أية حال لا بأس بها
ولكنى أؤكد لك أنك قد أفدت أكثر منها فى حمايتى
وأنك أخذت (من آلاء نعمتى) أكثر مما أعطيتنى.

فميديا، من وجهة نظرها كأمرأة محبة جامحة، تضاءل بجانب حبها لياسون جميع القيم. تعد ما فعلته من أعمال وحشية، تضحية من أجل ياسون لمساعدته على تحقيق هدفه.

غير أن ياسون بعقلانيته وأيضاً بنرجسيته، يرى أن كل ما قامت به ميديا من أفعال وتدعى أنها تضحيات من أجله، كانت من أجل نفسها، التى لم تستطع أن تكبح لجامها.

الحب إذن ـ أى الايروس ـ بهذه الصورة حب للذات وأنانية مطلقة.

فما فعلته ميديا من أجل ياسون ـ من وجهة نظره وبشكل موضوعى أيضاً ـ هو من أجل نفسها. فلا فضل لها عليه، بعيدا عن اغراضها، ومن ثم لا مجال لمعايرته بفضائل هى فى حقيقة الأمر رذائل ممجوجة.

وبتلك النتيجة، يمكننا أن نضع أيدينا على حقيقة نفسية هامة، من خلال شخصية ميديا العاشقة، حين تدعى أنها قد ضحت بكل شىء من أجل من تحبه، فى حين أن ما فعلته ـ باسم التضحية من أجل الغير ـ هو فى حقيقة الأمر من منطلق نرجسى رومانسى، ومن أجل نفسها، التى فى اعماقها الحقيقية لا تحبها وغير مغرمة بها، ولهذا تدحر روحها.

وعلى ضوء معالجة شخصية ميديا دراميا، بهذا المفهوم، فإن يوربيديس يقود ـ كما قاد فرويد ونيتشة كما ألمحنا ـ العالم النفسى المعاصر اريك فروم إلى المفهوم التالى عن النرجسية وارتباطها بالحب للغير وحب الذات وعلاقتها بعدم الشعور بالأمان الباطنى،وكلاهما حين يكونا متطرفان، لا يؤديان سوى إلى قلق دائم كما هو الحال بالنسبة لشخصية كل من ميديا، وياسون أيضاً، ليعمق لنا عبثية الباثوس الايروتيكى (الذى يوهم بالحب الحقيقى) المتفانى بحبه للغير، وإن كان فى حقيقة الأمر لا يحبهم. «فالفرد» إذا لم يستطع أن «يحب» الآخرين فإنه لن يستطيع أن يحب على الاطلاق» وفى هذا الصدد يقول فروم:

«إن الشخص الذى ليس مغرما بنفسه والذى لا يستحسن نفسه هو فى قلق دائم فيما يتعلق بنفسه. ليس لديه الأمان الباطنى الذى لا يمكن أن يوجد إلا على أساس الغرام الأصيل والتأكيد الأصيل. يجب أن يكون معنيا بنفسه، شرها فى الحصول على كل شىء لنفسه نظراً لأنه ينقصه أساسا، الأمان والأشباع. والأمر نفسه يصدق على ما يسمى بالشخص النرجسى الذى لا يعنى بالحصول على الأشياء بقدر ما يعجب بنفسه. وبينما يبدو سطحيا ان هؤلاء الأشخاص مغرمون بأنفسهم، فإنهم بالفعل ليسوأ مغرمين بأنفسهم وأن نرجسيتهم ـ مثل الانانية ـ هى افراط فى التعويض عن النقص

الرئيسى فى محبة النفس. ولقد نوه فرويد بأن الشخص النرجسى قد سحب حبه من الآخرين وحوله نحو شخصيته. وبالرغم من ان الجانب الأول من هذه العبارة صحيح، فإن الجانب الثانى منها خاطىء. إنه لا يحب الآخرين ولا يحب نفسه»[٢١].

وعلى ذلك، فإن صورة الحب العبثى فى تراجيدية ميديا، ما هو إلا إفراط في النرجسية، المتسمة بالأنانية، وهو فى ذات الوقت رغبة مفرطة، فى التعويض عن النقص فى محبة النفس، متخذة رغبة جامحة فى التملك من جانب، ومن جانب آخر كراهيةميديا لنفسها وللآخرين، وعلى وجه الخصوص، ياسون، الذى كانت توهم نفسها أنها تحبه. وإنها قد فعلت كل ما فعلت من أجله.

وعلى ذلك، فإن حب ميديا لياسون ـ وحب ياسون لميديا وأيضاً رغبته فى الزواج من جلوكى ـ تبدو ظاهريا إنها صورة عميقة للحب، ولكنها فى جوهرها صور عميقة لعبثية البائوس الايروتيكى، الذى يكشف عن الكراهية التى كانت مستترة وراء وهم تلك العاطفة. مهما كانت صور التضحية التى توهم نفسها بها والآخرين، أن مصدرها حب.

تماما كما فى مسرحية ألكستيس[٢٢] التى تقدم نفسها للموت بدلا من زوجها لتنقذ حياته.

تلك الشخصيات النرجسية ـ التى لا تحب نفسها ولا تحب الآخرين، والتى فى ذات الوقت لا تستطيع أن «تحب» إلا الآخرين إن كانت الشواهد الظاهرية توحى بالحب للغير فهى فى حقيقة الأمر قلقة لا تستحسن نفسها وفى نفس الوقت ينقصها أساسا الأمان والإكتفاء المشبع لذواتها، لعدم القدرة على تأكيدها الأصيل.

وربما من خلال العلاقات التى تربط ميديا بالآخرين، وعلاقتها مع نفسها ـ التى توصلها إلى تدمير نفسها وتدميرهم ـ تتبدد أمامنا تلك الشواهد الظاهرية المضلله، باسم الحب.

ومن جانب آخر فإن ميديا، كشخصية تراجيدية محكمة البناء،واعية بنفسها تماما، شخصية عبثية أيضاً بسبب ذلك الوعى. إذ أن وعى ميديا الشديد بأسباب تعاستها ـ اجتماعيا وسياسيا وعاطفيا ـ من وضعها العبثى، يثبت خطواتنا لفهم تلك الشخصية المركبة.

إن ميديا على وعى تام بوضعها كأجنبية فى بلد أصبح يشعرها ـ بعد أن أمر ملك اثينا كريون بطردها وولديها ـ بأنها كما لو كانت فى العالم السفلى، معنويا، بعد أن تركت متع الحياة وراءها، والتى حرمها منها ياسون فى الحاضر لذا لم يعد لها مستقبل.

وعلى ذلك يبدأ شعورها بالتعاسة، تماما كسيزيف، حين يلح عليها نداء صور السعادة من ماضى لن يعود سواء وهى فى وطنهاـ قبل أن تدمر علاقاتها بأقرب الناس إليها ـ أو مع زوجها ـ قبل أن يهجرها إلى غيرها طمعاً فى مزيد من المجد والشهرة بزواجه ورغبته فى الإنجاب من ابنة الملك كريون.

وربما المونولوج التالى لميديا، يبين تلك الأبعاد، ويكشف لنا أيضاً عن الوجه الآخر للحب الجامح الشديد، الذى هو فى نفس الوقت البغض الشديد والكراهية لياسون، بعد زوال وهم الحب، وغشاوته عن أعين ميديا ـ كما يبين لنا أيضاً وعى ميديا بوضعها كأمرأة فى المجتمع اليونانى ـ النابع من وضع دينى وسياسى وثقافى ـ فهى على الرغم من تصورها أن الزوج يجب أن يكون «متاعا» لها لأنها هى التى تدفع مالا لا متلاكه، تجد نفسها، بدلا من ذلك، متاعا له هو، بل وسيدا على جسدها. فى الوقت الذى هو فيه حر تماما يفعل ما يشاء، ومن حقه أن يكون له عشيقات كما من حقه الزواج بأخرى، فى حين أنه يساء إلى سمعة المرأة إن هى إنفصلت عن زوجها، التى لا يمكنها مواصلة الحياة بدونه، لعدم إدراكها ما ينبغى أن يكون عليه تصرفها وسلوكها بعد ذلك.

ميديا: لقد أتيت (هنا) وخلفت ورائى متعة الحياة ياعزيزاتى، وما عدت أتمنى غير الموت لأنه فى نفس اللحظة التى أصبح فيها زوجى بالنسبة لى هو كل شيء كما تعلمن جيدا، قلب لى هذا (الخائن ظهر المجن) وأصبح فى نظرى احط الناس أجمعين. اننا معشر النساء أتعس الكائنات الحية طرا. فإن علينا أولا أن نشترى زوجا بثمن باهظ لننصبه سيدا على أجسادنا فإذا لم نفعل كانت فى ذلك تعاستنا المريرة. وهنا تواجهنا اعقد المشاكل: هل الزوج طيب أم خبيث... لأن الانفصال (عن الزوج) يسيء إلى سمعة الزوجات، كما أن مواصلة الحياة بغير زوج فوق احتمالهن.

لتلك الفقرة السابقة، المأخوذة من مونولوج ميديا الذى توجهه للكورس من النساء، أهمية كبيرة فى حقيقة الأمر، لذا آثرنا اقتباسها كاملة، لأنها تلخص لنا أسباب تعاسة ميديا الحقيقية، وانعكاس تلك الأسباب على سلوكها التدميرى لنفسها وللآخرين، سواء قبل أن تتزوج من ياسون أو بعده. وعلى ذلك فقد بدأ شعورها بالتهدم منذ اللحظة التى بدأ تفكيرها

فى الموت، دون أن يعى المجتمع من حولها، شيئاً من تلك البداية ـ ذلك الشعور بالتهدم الذى المحنا إليه على لسان البير كامى فى اسطورة سيزيف الذى يبدأ بالتفكير فى الانتحار.

واستكمالا لوضع المرأة ووضع الرجل فى المجتمع اليونانى من خلال هذه المسرحية ما يقود إلى مفارقة ظالمة. فبينما تحاول المرأة ارضاء الرجل ـ كما تعلمت فى منزلها ـ حسيا، وتحسن معاملته، لا يفكر هو فى إرضائها بالمثل، إلا بوسيلة الجنس، وعلى ذلك إذا ماهجرها لغيرها ـ رغم إنها دفعت الدوتا Dota[٢٣] لتكون زوجته ـ لا تشعر بأى نوع من السعادة، أو الرضى، ولا يحق لها مثله حتى زيارة اصدقائها إذا ما شعرت بالسئم، عندئذ ترى الموت خير لها من حياة سئم الزوج فيها معاشرتها. مما يؤكد لنا هذه المفارقة قول ميديا التالى لبنات جنسها من الكورس:

ميديا: إذا تبين لأمرأة ما أنها انتقلت إلى عادات وقوانين جديدة وجب عليها أنتكون ملهمة لتدرك ما لم تستطع أن تتعلمه فى منزلها ولتعرف كيف تحسن معاملة الرجل الذى يشاركها الفراش فإذا أفلح فى تحقيق هذه الرسالة وقاسمنا السيد العيش فى رضى دون أن ينوء تحت ارزاء عبء ثقيل فأية سعادة عندئذ تغمر حياتنا.. وإلا فخير لنا أن نموت لأن الزوج إذا سئم الحياة مع أهل منزله فى خارج الدار ليغسل قلبه من الأسى (قاصدا أحد اصدقائه أو أقاربه، أما نحن فمحتم علينا أن نحوم أرواحنا حول شخص واحد تتعلق به ومع ذلك يقولون عنا أننا نحيا حياة آمنة من الأخطار داخل البيوت..

وعلى ذلك، فليس ياسون بزاوجه من ميديا يصبح سيدا على جسدها فقط، بل سيدا مسيطرا على روحها، وكل ما تعلمته فى بيتها إطاعة زوجها وإرضائه كالعبدة (ولهذا لم يكن يوثق بالمرأة أو العبد).

ومن ثم، وعلى ضوء وعى ميديا التام بكل ما يختلج فى أعماقها من مشاعر، مايوحى لنا بما سوف تفعله ميديا فيما بعد، كصورة معبرة بالكلمات الموحية لصوت ميديا الداخلى إذ تقول: إن المرأة «إذا أدركت أنها قد أهينت فى فراش الزوجية فلن تجدن أقوى من روحها تعطشا للدماء».

وبكل الوعى من ميديا، يضع يوربيديس على لسانها ـ على نحو مطلق ـ «إن الحب (ايروس) اعظم الشرور لبنى البشر».

ومما يوحى ويؤكد، ما سبق من ارتكاب الشرور باسمه (وما سوف يجىء من شرور أيضاً من جراء ذلك الحب الحسى المدمر لتطرفه) سواء بحبها لنفسها أو بحبها للآخرين ـ ذلك الحب ذا الصبغة النرجسية الرومانسية الذى هو أوضح صورة للحب العبثى ـ وإن كانت ميديا توهم نفسها إنها كانت مثالية فيه، وكذلك بالمثل ياسون، وفقا لما كان يريد أن يقنع نفسه به ويقنع ميديا والآخرين من حوله، ومن هنا تتولد الشرور.

غير أن ميديا تقودنا إلى بعد ثالث، ميتافيزيقى فى جوهره، وذلك حين تشهد على تلك المصائب (ما حدث منها وما سيحدث) زيوس رب الأرباب، وتستنجد به، عبثا، لفهم من هو المسئول عن كل ذلك.

وهنا لا يسع الفكر إلا أن يتبادر إليه على الفورد من استنجاد ميديا بزيوس لمحاولة فهم ما يصدر عنها) عوامل الوراثة، أولا التى تتحكم فى مزاج الشخصيات، بالأضافة إلى العوامل الاجتماعية والسياسية التى يجد الانسان نفسه محاصرا بأسوارها، دون أى محاولة للتدخل من القوة المهيمنة على الكون، لانقاذ ذلك الانسان من عذابه الروحى أو تغيير مصيره. مما يضيف لنا بعداً جديداً آخر لشخصية ميديا المأساوية ووضعها العبثى فى الكون، الواعية به تماما، والمفروض عليها فرضا فتقول:

ميديا: (فى حدة) أولسنا نشقى وماكنا نرجو أن نكتوى بهذا الشقاء.

وفى مواجهة ذلك الشقاء، ووضع ميديا العبثى فى الكون، لم تجد أمامها سوى الذكاء الشرير والدهاء والحيلة، ولاسيما أنها وضعت جميع آمالها واحلامها فى شخص ياسون، كمخلص، كما رأى فيها هو أيضاً مخلصاً له من قبل، غير أن كل منهما لا يعترف بذلك، بل كل منهما يوحى للآخر أنه صاحب فضل عليه.

وهنا تنبثق أمامنا صورة أخرى عبثية لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة فى إطار عبثية الحب. وهى فى نفس الوقت تبين لنا عقدة التفوق فى الإنسان بوجه عام والتى تظهر بوضوح فى حالة وجود علاقة قريبة حميمة وحتمية للإنسان المتمثلة فى علاقة الرجل والمرأة التى يبتذل معنى الحب من خلالها.

إن ميديا تريد أن تُشعر ياسون بأنها هى المتفضلة عليه، المضحية من أجله، وبأنها أفضل منه. وهو بالمثل تماما يدعى نفس الشىء، فى حين أن كل منهما يستغل الآخر، ويتخذه وسيلة لتحقيق أهدافه الشخصية المغرضة، أيا كانت.

فميديا تهجر منزل والدها ووطنها، وترتكب ما أرتكبته من جرائم أخلاقية، وماذلك إلا من أجل أن تتزوج ياسون، المُخلّص.

وياسون، بدوره، يستغل تلك العاطفة الجامحة نحوه، لتحقيق طموحاته.

وعلى ذلك، حين يكون الحب أهم ما فى حياة المرأة ـ وبالأخص فى عصر الأغريق ـ فإن جميع الشرور ترتكب باسمه، بل وتنبع منه، لأنها تجهضه قبل أن يولد.

وحين يكون الطموح الفردى، أهم ما فى حياة الرجل ـ كياسون ـ فإن جميع الشرور أيضاً تتولد عنه، كما فى حالة اجاممنون أيضاً وايجستوس، على سبيل المثال، حتى إن كانت الشواهد الظاهرية توحى إن هذه الشرور سببها المرأة وحدها، أو الحب، لأنها فى الحقيقة علاقة مسئول عنها الطرفان على مختلف المستويات.

ولكن كلا النوعين، كما هو واضح من النوع النرجسى الذى ألمحنا إليه، لكن الرجل هنا، أى ياسون، يريد أن يجرد ميديا من حريتها ليتمتع هو بها، وعلى نحو فوضوى.

ففى الوقت الذى من حقه أن يتزوج بأخرى ويسرى عن نفسه بشتى الطرق،

يكون ممنوعا عنها حتى زيارة الأصدقاء كما أشرنا إلى ذلك.

وفى هذه الحالة، وهذا الوضع، تكون المرأة مجرد وسيلة للانجاب والأشباع الحسيللرجل حين لا يجد مفرا إذا ما الحت على الزوجة تلك الرغبة، التى لم يكن من الممكن بالطبع إشباعها فى غير نطاق حقوقها الزوجية.

وعلى الرغم من ذلك، وفى حين أن ياسون، كرجل، هو الذى يتحكم فى مصيرها ـ كمتاع يملكه ـ يتهم ميديا بأن غيرتها، النابعة من الباثوس الايروتيكى، وأيضاً أنانيتها، هى التى تقف فى طريق طموحاته ـ التى يوهمها أنها لمصلحتها أيضاً ـ فيقول لها، كمحاولة لاقناعها بزواجه من جلوكى.

«لو أنك استطعت أن تكتمى غيرتك فى الحب والشهوة لوافقت على ما أفعل ولكنكن

ـ معشر النساء قد بلغتن حدا (من الأنانية) حتى أنكن ـ وإن كنتن موفقات فى الحب (مشبعات رغبتكن) لا تفكرن إلا فى الحصول على شىء آخر ترغبن فيه..»(٢٣).

الموقف إذن كما نرى غريزة حب إمتلاك من ياسون لميديا، وغريزة الشهوة، التى تتخذ صورة الغيرة من ميديا على ياسون. تلك الغيرةالتى فيما نعتقد، نابعة أصلا من غيرتها على حريتها المهدرة لأمتلاكه لها ـ فى الوقت الذى تشعر أنها أحق منه فى هذا الأمتلاك ـ وتمتعه هو بحريته. أو بمعنى آخر أن شعورها بالغيرة ما هو إلا تعويض عن فقدانها لحريتها وعدم ثقتها بنفسها أو شعورها بالأمان ولتحقيق كل ذلك، من وجهة نظرها، تحاول إمتلاكه، مقابل شعورها أنها بالفعل مملوكة. مقابل متوازى هو إذن للإمتلاك لكل من الطرفين للآخر، كل بطريقته.

فميديا ترغب فى إمتلاك ياسون كما يمتلكها هو فعليا، فتتخذ تلك الرغبة فى الإمتلاك من جانبها، مظهر الغيرة.

الغيرة إذن هى الوجه الآخر للإمتلاك ـ وليس للحب كما هو متعارف عليه حتى الآن ـ كما أن الوجه الآخر للحب الشديد الجامح (بعد زواله أو اخماده) الكراهية الشديدةكموقف ميديا من ياسون مثلما حاولنا توضيح ذلك.

غيرأن رغبة ياسون وارادته فى إقناع نفسه وإقناع ميديا، بأنه متفوق عليها، بل وأفضل منها بكثير، يجعله يغلف الحق بالباطل، تخابثا، فيحاول أن يصور إقدامه على الزواج من جلوكى بأنه خير سوف يعم عليها وعلى أولادها، وليس من أجل نفسه التى يضحى بها فى سبيلهم، لكن ياسون لا يقف عند ذلك الحد من الأدعاء، بل يتخطاه بوصفها هى بالشر وعدم حبها للخير، وذلك بسبب عدم إقتناعها بزواجه، بل ويشهد الآلهة على ما يقول وما يفكر فيه.

ياســـون: إذن فأنا أشهد الآلهة أنه بودى أن أبذل كل شىء لك ولأولادك لكن الخير لا يقهر (الشر) فى نفسك».

وإن كان ياسون فى حقيقة الأمر يريد أن يتزوج من جلوكى بسبب رغبته فى نسب كريون، كملك، وإنجاب أطفالا من سلالة ملكية، وإن كان الأهم من ذلك عند ياسون (ولكنه لم يكشف عنه) هو تفكيره فى إستيلاء عرش كريون من بعده.

ذلك المنطق المعكوس ـ لكل المعايير وعلى جميع المستويات ـ ما جعل حب ميديا الجامح لياسون وأيضاً لنفسها يتحول إلى كراهية شديدة جامحة أيضاً للجميع بما فيهم ذاتها. مستخدمة ذكاءها ودهاءها فى الانتقام منه ومن نفسها التى جعلتها تمنحه كل ذلك الحب، الذى من أجله أهدرت كل القيم. ذلك النوع من الحب الذى سبق أن أشرنا إلى تحذير نيتشه منه، أى حب المرأة الجامح.

ومن هنا فإن ميديا بشرها، لم تر إنتقاما أبشع من قتل جلوكى وقتل ولديها من ياسون، عمدا، وهم الأبرياء وضحايا الشر، وبذلك حرمت زوجها أن يرى ولديه على قيد الحياة أو ينجب غيرهما من عروسه الجديدة، والتى كانت ستجلب له الملك. وكل ذلك بسبب جموح كل منهما، وفقا لتفكيره وطموحاته.

ومن الواضح أن كل ذلك الشر القابع فى أعماق ميديا، كان ينبع ويتفجر من احزانها وشعورها بالعزلة من غياب الأصدقاء والأهل من جانب، ومن جانب آخر بسبب شعورها بالغيرة الشديدة الجامحة تجاه ياسون، التى تصاحبها رغبة قوية أيضاً فى إنتقامها لحريتها المفتقدة ـ أو عدم قدرتها على إمتلاكه ـ وهى صاحبة الكبرياء والاعتزاز بأصلها، الذى يرجع إلى إله الشمس. بالإضافة إلى حصارها بين عبودية المجتمع الاثينى من ناحية وبين حصار نفسها لها من الداخل، سواء قبل زواجها من ياسون أو بعده.

كل ذلك يجعلنا لا نرى قتل ميديا لابنائها بسبب الجنس وحده ـ وإن كان هو سيد الأسباب ـ بل لكل تلك العوامل النفسية والاجتماعية أيضاً التى ساعدت على تقوية العامل الجنسى. فضلاً على العامل السياسى الذى يجعل الحق فى جانب كريون لطردهامن اثينا، وعودتها إلى لا شىء، سوى الدمار والخراب بعد أن فقدت كل شىء (بسبب كيبريس التى تعنى لغويا نزوة).

مما أدى فى النهاية إلى إنقسامها على نفسها بعنف، عقليا ووجدانيا ومن ثم حسيا، ذلك الإنقسام الذى هو من النوع الذى يطلق عليه الآن علماء النفس حديثا انفصام فى الشخصية[٢٤] كنتيجة للشعور الحاد بالأضطهاد مع الشعور المصاحب له بالعظمة. وهو نوع من أنواع الأمراض العقلية الذى لم يكن بإرادتها تستطيع منعه عنها أو تجنبه بمفردها، فهو أساسا من صنع الآلهةالتى خلقت ميديا على ذلك النحو، بالاضافة إلى ظروف البيئة ـ التى عمقت وساعدت على استفحال العناصر المكونة للشخصيةـ التى لم تحاول القوة المهيمنة

على الكون أن تغيرها حتى لا تحدث كل تلك المآسى، أو تتدخل لمنعها لو أرادت. أو لم يكن من الممكن أن تريد!

وعلى أية حال، مما يؤكد لنا اصابه ميديا بذلك المرض العقلى - الذى يجسده يوريبيديس فى شخصية ميديا بمعالجتها الدرامية فيكون له السبق. أيضاً على علماء النفس فى تحليل الأمراض العقلية وليس فقط النفسية - الفقرة التالية على لسان احدى بنات الكورس التى تقص علينا موقفا مشابها لموقف ميديا، مما يجعله معادلا موضوعيا لشخصية ميديا المأساوية وجنونها المتولد عن الغيرة.

« - لقد سمعت مرة واحدة - من قبل المرة عن إحدى النساء رفعت يدها على رقاب بنيها أينو التى أصابها أحد الآلهة بالجنون عندما أخرجتها زوجة زيوس من منزلهالتهيم على وجهها فألقت المسكينة بنفسها إلى البحر بعد أن دنسها دم بنيها جرت إلى الماء قدمها فوق صخرة ثم إنتهت لتلحق بولديها، فهل من جرم هناك ابشع من هذا الجرم؟أى فراش المرأة، فراش اللذات، لكم أنت ملىء بالاحزان، كم من مصائب أنزلتها بالبشر كم من آلام».

وها هو ياسون يعود ويؤكد لنا مرة أخرى على ما سبق أن غيرتها المجنونة هى ما دفعتها أساساً لقتل ولديه، والتى لم تر على ضوئها، أنتقاماً أبشع من أن تتركه دون أولاد، فيقول لها:

« - انجبت منى ولدين، والآن قتلتيهما لا لشىء إلا لغيرتك على الزواج والمضاجعة فى الفراش..».

وحين يقرر ياسون، حقيقة نفسية خاصة بآلامها هى أيضاً من جراء هذا القتل - بما يعادل، بالتضاد، إنتحار المرأة التى قتلت أطفالها فى الرواية سالفة الذكر - يجىء ردها عليه بأن ما تقاسيه هى من آلام لم يعد يهم - بعد أن حولتها آلامها وحزنها الشديد فيما نعتقد إلى صخرة - لكن المهم ما تقوله له تأكيداً على سادية مشاعرها وأفكارها.

«لقد فجعتك فى الصميم على خير ما أبغى وكفانى هذا -».

وعلى الرغم من ذلك، فكل من ياسون وميديا، ينسب ما لاقيه طفليهما من مصير للآخر ملقيا تبعة أفعاله عليه كى يعفى نفسه من تحمل المسئولية - كما حاولا من قبل

معايرة كل منهما للآخر بأفعاله عليه وتضحيته من أجله حتى لايواجه نفسه كما هى على حقيقتها.

ياسون : أى طفلى، يامن لقيتما المنون على يد امكما.

ميديا : أى ولدى يامن لقيتما المنون بسبب خداع أبيكما.

ياسون : لم تكن يمناى هى التى قتلتهما.

ميديا : (قتلتكما) أهاناته وزوجه الجديد.

ياسون : أكان هذا سببا كافيا لقتلهما.. كل هذا من أجل المضاجعة فى الفراش.

ميديا : أو تعتقد أن هذا أمر يسير على المرأة؟.

ياسون : ولم لا.. إذا كانت امرأة عاقلة.. أما بالنسبة لك فكأنك قدفقدت العالم بأسره.

ميديا : لا بأس.. لقد ماتا ولسوف يوجعك هذا إلى الأبد.

ياسون : بل أحياء.. ليصبا الانتقام على رأسك.

ميديا : أن الآلهة تعرف من بدأ هذا النزاع.

ياسون : نعم هم يعرفون أى شر تنطوى عليه نفسك.

ومع كل ذلك الشر الذى تنطوى عليه نفس ميديا بالفعل فمنذ بداية معرفتنا ببداية أعمالها الشريرة ـ وكلها مقترنة بالقتل التى توجتها بقتل ولديها ـ فإن الآله يرفعها بعربة تجرها الأفاعى (كدلالة رمزية على الدهاء والخبث والقوة) والتنين (كدلالة رمزية على القوة والذكاء) ومعها جثتى الولدين لتذهب بهما وتدفنهما فى المعبد، وتكفر عن ذنوبها هناك فى رحاب الآلهة، على الرغم من عدم إحساسها بأى معاناة نفسية يصورها لنا يوربيديس بسبب الشعور بالذنب كما هو الحال مثلا بالنسبة لشخصية أورستين قاتل أمه، أوشعور أوديب بالذنب الذى كان ضحية قدر ظالم متربص له.

إذن ما الذى كان يريد أن يقوله يوربيديس من تلك التراجيديا على المستوى الكلى؟

ـ أكان يريد أن يقول أن كل من ميديا وياسون كان على خطأ وأن البادىء هو الأظلم، وعلى الرغم من ذلك يبرىء؟!

ـ أم كان يريد أن يقول ـ من خلال معالجة شخصية ميديا دراميا ونفسيا كما حللناها.

ـ أن المرأة المغلوبة على أمرها والتى تدفعها ظروفها النفسية والاجتماعية والسياسية القاسية إلى الشعور بالعجز والحزن الشديد اللذان كانا خليقان بتفجير كل هذا الشر فتصير منقسمة على نفسها إلى حد الجنون؟

ـ أم هو تصوير علاقة الرجل بالمرأة فى المجتمع الأثينى؟

ـ أم أن هناك بعد آخر أعمق وأكثر كثافة فى المدلول الرمزى غير تلك الأبعاد البشرية أى بعدا ميتافيزيقيا دينيا، كشأن معظم التراجيديات اليونانية التى اتخذته محورا لها؟

فى تصورنا أن يوربيديس أراد أن يعالج كل تلك الأبعاد الأربعة مجتمعة من خلال تراجيديته ميديا وإن كان البعد الرابع هو المحور الأساسى فى نفس الوقت.

ذلك البعد الإلهى الذى يسمح بكل تلك الشرور وهو بمنئ عنها تماما.

فها هى ميديا تشهد الآله زيوس على تلك المصائب التى حلت بها ـ كما فعل من قبل ياسون، وكان يعتقد أنه محق فيما يفعل ـ وتسأله عن من هو المسئول عن كل تلك المصائب والشرور:

«الهى زيوس، لتر من كان سبب تلك المصائب... أو لسنا نشقى وما كنا نرجو أن نكتوى بهذا الشقاء؟»

ثم نسمع على لسان كورس النساء وعيهن بأن خطايا جنسهن نابعة من طبيعة العلاقة بينهن وبين الرجال على مدى العصور وأنهن ضحايا حظهن منها، لكن تنسب الأخطاء دائما للنساء على الرغم من أن هناك خلل ما، هو السبب فى تلك الخطايا، يسمح للرجل أن يغدر والمرأة أن تكون وفيه له وعلى الرغم من ذلك تكون هى المدانة لو لم ترض بقدرها وما فرضته عليها قوانين المجتمع، وما هى إلا الحان موحية لاله الفنون وعلام الغيوب فويبوس.

«لو منحنا عون فيبوس بلحن نتغنى فيه عن غدر الرجال لنظمنا فيهم من مخزيات وكشفنا الستر عبر سوء الخصال فخطايا ذلك الجنس الحقير حظنا منها على مر الدهور أننا كنا ضحاياها ولكن تنسب الأخطاء دوما للنساء.»

وعلى ذلك يحرضن النساء ميديا على رسم الخطط وتدبير المكائد ـ مثلما فعل ياسون معها ـ حتى لا تصبح أضحوكة لأبناء سيسوفيوس(٢٥) بعد أن يصاهرهم ياسون وهى سليلة النبلاء وحفيدة آله الشمس.

ولكنهن ضعاف ـ وكذلك ميديا لأنها خلقت امرأة ـ يوحين إليها بممارسة الشر والمكيدة تعويضا عن ذلك الضعف إنتقاما من ياسون ولنفسها.

وبالفعل تدبر ميديا أدهى وأمكر المكائد بصورة تبلغ من الشر أقصاه، أبعد بكثير مما اقترفه ياسون فى حقها، وبالرغم من ذلك لا تتدخل الآلهة لا يقاف تلك الشرور ـ وكان يمكنها أن تفعل لو ارادت أو ليست تلك الارادة ما يمتلكها الآله؟

ولكن الآلهة لم تفعل شيئاً لإيقاف الشر، ومن ثم لم يعد لها هيبة أو جلال إذ أضحى ـ بوضوح ـ إن شأن الكون فى أيدى البشر، بل ربما فى أيدى الأقوى والأقوى شرا. ويوريبيديس يعى ذلك تماما بتأمله لما يدور حوله من شئون البشر، فيورد على لسان الكورس نشيد يؤكد به على عبثية الكون والفوضى التى تسوده من جراء ذلك..

مالهذا الكون أضحى عابثا يسفل العالى ويعلو السفلا، صار شأن الكون فى أيدى البشر رهبة الأرباب اضحت من هياء(٢٦).

فها هى ميديا، تقتل الأبرياء من أجل نزوتها، أساسا، بسبب ترك ياسون لها وذهابه إلى امرأة أخرى، دون أن يفعل الإله شيئاً.

وبالرغم من كل اللعنات التى يقذفها ياسون فى وجهها، ووصفه لها بأنها بغيضة منه ومن الأرباب والبشر أجمعين، وبأنها تحمل بداخلها روح الوحوش الضارية وطبيعتهم المفترسة المنتقمة، وأنها مدنسة بالدماء، إلا أن كل ذلك الوصف وكل تلك اللعنات لم تحرك فيها ساكنا، بل على العكس، ترى أن زيوس يقف بجانبها ويقدرها فتقول.

ان زيوس «يعرف أى معروف قدمت لك وأى جزاء لقيت منك. أنك ما كنت لتحيا حياة سعيدة بعد أن اهنتنى فى فراشى، وسخرت منى وما كنت الأميرة وما كان كريون الذى اختارك لهذا الزواج أن أطرد من تلك البلاد دون أن ينزل بكم جميعا عقابى......

أما عن كل ذلك الدم المراق، فيكفى الآلهة أن تقيم ميديا الشعائر الدينية والعبادات لها لتكفر عنه، بل ستساعدها الإلهة هيرا وتسمح لها أن تحمل جثتى الطفلين لتواريهما التراب فى فناء معبد من معابدها.

وفى النهاية تتوج تلك الفوضى الكونية أعمال ميديا الشريرة بالعربة المقدسة التى ترفعها إلى أعلى.

وبتلك النهاية المتعمدة من يوربيديس بإنزال أله من إله.

وليس قصورا منه فى وضع نهاية لمسرحياته ـ كما يعتقد بعض النقاد ـ يؤكد لنا يوربيديس على أن القوة والحيلة والذكاء والدهاء والشر لهم الغلبة بين البشر، طالما أن الآلهة لاتتدخل.

بل إن يوربيديس بهذه النهاية ربما يصل إلى أبعد من ذلك، أى أن الآلهة نفسها تحمى من يتمتع بتلك السمات ربما لأن الآلهة أنفسهم يتمتعون بها ويمارسونها مع البشر أيضاً. وبذلك تصبح ميديا نموذجا مجسدا للقوة الغاشمة المهيمنة على الكون والتى تتجلى فى أبشع صورها بقتل الأطفال الأبرياء مبرهنا على بطلان ادعاء ياسون بفضله على ميديا بأنها تعلمت من شعب اليونان العدالة، وأن القوانين التى تعيش فى ظلها قوانين عادلة وأن الغلبة ليست للقوة كما كان يقول ياسون لها:

« ـ كنت قد نزحت من بلد همجى أجنبى وها أنت قد تعلمت (منا) العدالة (وتعلمت) كيف تعيشين فى ظل القوانين، وكيف أن الغلبة ليست للقوة. ولقد عرفك كل اليونانيين وتطايرت بينهم سيرتك بأنك امرأة حكيمة، وذاعت شهرتك..».

لكن يتضح من نهاية المسرحية ان القوانين التى كانت تعيش فى ظلها ميديا، غير عادلة، وإن شأن الكون فى أيدى البشر، ومن ثم فإن الغلبة للقوة والذكاء الشرير، فى ظل غياب العدالة الآلهية التى كان ينبغى أن تحمى الأبرياء والضعاف. بل أن المسرحية، ككل، توحى بأن الأبرياء لا مكان لهم على الأرض، وإنهم ليسوا أكثر من ضحايا للقوى الغاشمة الشريرة. (أى الآلهة).

وعلى ذلك تتردد خلال المسرحية وحتى النهاية، نغمة تكاد تكون مسيطرة على العمل توحى بعملية الجرم فى إنجاب الأطفال ـ سنتعرض لها عند حديثنا عن عبثية الموت ـ مما

يذكرنا بمفهوم بيكيت للعدالة والتكفير عن الاثم المشاركين فيه جميعا ذلك المفهوم الذى سنتكلم عنه تفصيلا فى حينه.

وعلى ضوء ذلك المفهوم فإن أعمال ميديا الشريرة توحى لنا بأنها صورة تراجيدية للتكفير عن الخطيئة الأولى للإنسان، خطيئة مولده على الأرض ولكل شركائه فيها، بما فيهم ميديا، الفرق بينها وبين صور أخرى تراجيدية، أن ميديا ـ بتجسيدها كما لو كانت آلهة قوية قادرة على الإنتقام ـ لا تشعر بالذنب على الإطلاق، كاله حقود تحول قلبه إلى صخرة وعقله إلى جمرة ملتهبة من الشمس، حارقة.

الفصل الثالث

المـــوت

عندما نصل إلى معنى عبثية الموت سنجد أنه ـ رغم الفناء الذى يتضمنه ـ هو الحقيقة الوحيدة والأكيدة، للإنسان فى الكون.

ومع هذا، أو ربما لذلك، فهو غير قادر أن يكون سعيدا بحياته التى يعيشها ولا هو راض عنها. ذلك لأنه فى صراع دائب، لا هوادة فيه، مع ذلك المجهول، الذى يسمى الموت، الذى يعلم الإنسان أنه من الممكن أن يأتيه فى أى لحظة وفى أى مكان.

وقد كان من الممكن أن تصبح معرفة الإنسان لتلك الحقيقة كافية تماما لشعوره باليأس واللا جدوى من أى شىء يفعله طالما أنه واثق من نهاية دورته، لولا تحديه للموت.

ذلك التحدى ـ كما يقول ألبير كامى فى اسطورة سيزيف ـ هو الشىء الوحيد الذى يملكه الإنسان فى مواجهته، ومواجهة عبثية الحياة، المتمثلة فى الآخرين والوجود ذاته.

لكن الموت هو المعنى الوحيد الجوهرى الحقيقى الذى يصارعه الإنسان منذ الأزل، وقد اتخذ الصراع صوراً متعددة لعدم تصديق الإنسان، إنه بكل عذاباته وعظمة آلامه وآماله وأعماله، يكون مصيره الفناء.

ومن ثم، كانت أهم تلك الصور الإنجاب، الهروب من الذات بالوهم فى صور الحب، الصداقة، فكرة العدالة الآلهية، وفكرة الخلود بعد الموت ببعثه من جديد وغيرها.

لكن ما يفوق تلك الصور جميعا ويجعل للإنسان قيمة حقيقية ربما يخلد بالفعل عن طريقها ـ ولو لبعض الوقت ـ هو مشاركته فى صنع الحضارة بمختلف فروعها.

ومن أجل معرفة اليونانيين القدماء بتلك الحقيقة كان لكتاب هيسيودوس **الأعمال والأيام** أهميته العظمى بالنسبة لهم. فالعمل عندهم هو ما كان يجعل لحياة الإنسان معنى

ومبرر لوجوده. لكن ذلك المفهوم لم يقتصر بالطبع على اليونانيين بل امتد تأثيره إلى الرومانيين مما جعلهم يطلقون على «العمل عبادة» Laborare est doare ذلك الشعار الذى توارثته الأجيال وصار مثلا شائعاً.

ومع ذلك، وعلى الرغم من عذابات الإنسان على الأرض، بمختلف نوعياتها، فالإنسان يفضل، فى غالب الأحيان، الحياة عن الموت.

ومع هذا، ومع كل محاولات الإنسان أن يعطى معنى ومبرر لوجوده على الأرض، لا يخلو شعور الإنسان المدرك، من عبثية وضعه فى الكون الذى ينتهى حتما، ودون مفر، بالموت، فى نهاية دورته.

إلا أن هناك صورا أكثر إمعاناً ووضوحاً فى عبثيته إلى الحد الذى قد يوحى للإنسان بتخلخل كيانه كله، وبالتالى تخلخل النظام الكونى، مما يؤكد عنده مفهوم الفوضى Chaos الذى يشعر أنه مازال قائما، حتى بعد محاولة الأغريق تنظيمها، وفقا لتصورهم، كما نبين ذلك فى الفصل الخاص بالفوضى.

فمن المفترض فى نظام الكون ـ بشكل مبسط تماما ـ كما نعرفه اليوم وفى كل زمن ـ إن هناك قوانين وصور طبيعية أساسية تحكمه، وإن حدث تغيير أو تبديل لها لأختل نظام الكون تبعا لذلك.

الليل يعقبه صبح، ويمهد له فجر، ثم يتبعه نهار. والربيع يمهد للصيف ثم الخريف، يعقبه، بالضرورة، الشتاء.

دورة رباعية متتالية إذن لفصول السنة، واليوم. وكل بنسب محددة. وفقاً لما يسبقه وما يليه. وبذلك يصبح للكون هارمونيته.

فإذا ما أختلت تلك النسب، أو اختلفت تلك الهارمونية، إختلت تبعا لذلك الأعمدة الأساسية التى يقوم عليها نظام الكون وتحل محلها الفوضى. ولاسيما لو كان الخلل لتلك النسب بدرجات متفاوته بشدة. حينئذ، ربما قد تؤدى تلك الفوضى إلى نوع من الدمار، أوالتدمير لكيان الكون.

هكذا الحال تماما بالنسبة للكيان الإنسانى، فى كل شيء، خاصة بالنسبة لعلاقة حياته بالموت التى ترتبط أيضاً بمعايير مماثلة تماما ومتوافقة مع مسار الطبيعة فى دورتها.

فالإنسان، يفترض أنه سوف يعيش حقبة زمنية معينة، يحصيها ويحسب لها، سواء بالنسبة له أو لأبنائه. ويقضى عمره وفقا للدورة المقدرة له، موحيا لنفسه بنوع من الشعور بالآمان، ولو ضئيل جداً، يقويه عنده أمل فى الغد، فى يوم جديد، يرنو إلى النور والبحر والأشجار والزهور، يرنو إلى الطبيعة. يعيش الحياة، يبرر وجوده على الأرض كل بطريقته، وفقاً لدورته الرباعية هو الآخر ووفقاً لقوانين الكون الطبيعية.

فهو يخرج فى البداية من ظلمة الرحم، طفلاً. ثم يتبع ذلك الشباب، حتى يصل إلى سن الكهولة ثم الشيخوخة، ثم تبدأ الدورة من جديد وهكذا.

عند نهاية آخر مرحلة من تلك الدورة الرباعية، يمكنه توقع الموت، عندها فقط وليس قبل ذلك. بعد أن يؤدى كل إنسان ما كان يتصور إنه رسالته فى الحياة، كنوع من تبرير ذلك الوجود.

وحتى ذلك لا يرضيه، فهو يشعر أنه يستحق حياة خالدة. وهنا تبدأ فكرة التضليل ـ كما سبق أن أشرنا إلى ذلك فى الحديث عن أسطورة سيزيف ـ المرتبطة بالحياة الأخرى، والحساب عن تلك الحياة التى عاشها، كما كان يعتقد اليونانيين القدماء ومن قبلهم قدماء المصريين، وكما تبشر بذلك الأديان السماوية.

لكن ماذا يمكن أن يقال، أو ما يمكن أن يحدث لو أختل ذلك النظام لدورة حياة الإنسان، ومات فى سن مبكر ـ أى قبل أن يستكمل دورته الرباعية ـ أى كانت المسببات، سواء بفعل بشرى أو قدرى، ذلك الموت الذى تحكمه إرادة آلهية كما تحكم الكون.

حينئذ، وكنتيجة طبيعية، قد يشعر المحيطون بذلك الإنسان ـ خاصة ذويه وأصدقاؤه المخلصين ـ بأن نظام الكون ذاته قد أختل، وأصبح غير متجانسا مع وضع الإنسان فيه. ومن هنا تبدأ ثقته فى النظام الكونى، المفترض، تهتز وبعنف. مما قد يؤدى به عقله وحدسه بالعبث والفوضى الكونية، التى قد تزلزل شعوره بكيان نفسه وبالتالى وضعه هو فى ذلك الكون، بل بوضع كل الكائنات إلى الحد الذى يمكنه أن يراهم مجرد أشباح تظهر فجأة وتختفى فجأة كذلك.

وهنا يبدأ شعور الإنسان ـ المدرك ـ بإنقسامه على نفسه، وعدم التجانس مع كل ما يحيط به.

وكل تلك المعانى والمشاعر هى ماتحملها كلمة absurd، كما سبق أن أوضحناها فى المقدمة.

ولتوضيح ذلك التخلخل والتهدم الإنسانى ـ الذى سنبنى عليه أساسا عبثية الموت فى التراجيديا اليونانية ـ يقص علينا ألبير كامى موقف أب فقد ابنته وهى فى دورتها الأولى، فى سن الطفولة، فتهدم كيانه كله وأختل توازنه فبدأ بالتفكير فى الانتحار ذلك لأنه شعر أن نظام الكون ذاته قد اختل، فيقول كامى عن ذلك.

«.. علمت أن رجلاً قد إنتحر لأنه قد فقد ابنته منذ خمس سنوات مضت. وأنه قد تغير كثيراً منذ ذلك الحين وأن تلك التجربة قد «هدمته» ولا يمكننا أن نتصور كلمة أدق من هذه. فالبدء بالتفكير فى الإنتحار هو البدء بالتهدم وليس للمجتمع الا صلات قليلة جدا بتلك البدايات.

الدودة هى فى قلب الإنسان وعلينا أن نفتش عنها هناك. وعلى المرء أن يتتبع ويتفهم تلك اللعبة القاتلة التى تقود من الوضوح فى وجه الوجود إلى الفرار من الضياء[٢٦].»

وعلى الرغم من ذلك المصير الذى لاقاه والد هذه الطفلة، فإن هذا الحزن ـ رغم عظمته ـ الذى يصل ثقله إلى حد يصعب حمله، كصخرة سيزيف، والذى يؤدى بصاحبه إلى الإنتحار ـ مثلما حدث لجوكاستا أو فايدرا على سبيل المثال ـ لا يدخل ذلك المنتحر فى نطاق الشخصيات العبثية، وأنما هو فقط يشير إلى اختلال فى النظام الكونى وعدم شعور الإنسان بالعدالة الآلهية، ويعمق مدلول عبثية الموت.

أما الشخصيات التراجيدية العبثية بحق، فهى التى على الرغم من إدراكها لتلك العبثية، عبثية الحياة والموت، يحملون صخرتهم ـ رغم عبء ثقلها وعدم جدوى عملهم ـ ويرفعونها إلى أعلى، فتسقط منحدرة وبعنف إلى أسفل ثانية، فيعيدون تكرار الرفع والهبوط

من جديد وهكذا. وهم يدركون ـ فى نفس الوقت ـ لا معقولية ما يقومون به وما يحدث لهم، ولمن حولهم.

ومن خلال التراجيديات اليونانية سنجد كثيرا من الشخصيات التى تقع فى ظلمة الموت الأبرياء وغير الأبرياء على حد سواء، صغاراً أم كباراً. وإن كانت المأساوية تكمن وتتضح أكثر من خلال موت أبرياء لم يقترفوا أى اثم يعاقبول بالموت عليه ـ وعلى وجه الخصوص من يكونون منهم فى مرحلة الشباب أو الطفولة. وهنا يتعمق الشعور بعبثية الموت لمن يدركون عبثية موت الأبرياء، ومن ثم يدركون عبثية حياتهم هم أنفسهم، لكنهم يحملون صخورهم، أو يتحولون إلى صخور، ويستمرون فى الحياة استمرارا عبثياً ولا معقول.

وإذا أردنا أن نحصى موت تلك الشخصيات، فلن تسعهامجلدات، ليس فى التراجيديا اليونانية فحسب بل مآسى تاريخ البشرية كلها من خلال واقع الحياة.

فالموت وإن كان هو الحقيقة الوحيدة والأكيدة لدى الإنسان فإن من يلقون ذلك المصير الحتمى دون أن يكملوا ـ على الأقل ـ دورتهم فى الحياة تكون عبثية الموت بوجه عام وخاص، أكثر وضوحا وأيضاً أكثر مأساوية.ومن ثم سيكون التركيز على الأمثلة التى سنوردها هنا من ذلك النوع.

ولنبدأ بافيجنيا، على سبيل المثال، التى لم يرض يوربيديس عن المصير الذى لاقته، وهى الفتاة العذراء البريئة، فأراد لها مصيرا آخر غير الموت ـ عكس ما جاء عند ايسخيلوس وسوفوكليس ـ فجعل ارتميس ـ كما يجب أن يكون ـ تبدلها بشاة(٢٧) وترفعها إلى معبدها لتعيش فى محرابها.

غير أن أرتميس ـ كباقى الآلهة ـ مغرمة بسفك الدماء. فجعلت من افيجنيا أداة لقتل الغرباء ممن يأتون إلى تاوروس ـ أى كان عمرهم، مذنبون أو أبرياء ـ غير أن افيجنيا كان من الممكن أن تلقى نفس المصير على أيدى أرتميس أو التاورسيين لولا حيلتها ودهائها الذكى، حتى تنقذ حياتها وحياة أخيها اورستيس ـ على الرغم من أنه قاتل أمه ـ فخدعت ارتميس والتاورسيين ـ باسم الدين الذى كان سائدا ـ وهربت هى واورستيس وصديقه بيلاد، ومعهم تمثال الربة اثينا ـ بكل ما يوحى ذلك من رموز ـ ليعودوا جميعهم إلى اليونان ويتولى أورستيس العرش كآخر ذكر من سلالة أسرة اتريوس.

وبذلك يؤكد يوربيديس، على شيء هام فى إطارعصره المنسحب على العصور التى تلته، إنه بالحيلة والدهاء ـ وليس بالولاء الأعمى للآلهة والتوكل عليهم ـ يكون إنقاذ حياة الإنسان من الموت، ولو لفترة مؤقتة.

ذلك ما فعله يوربيديس مع افيجنيا، وما وصلت إليه ـ من خلال فكره ـ بالذكاء والحيلة، مع الآلهة ارتميس التى توحى ـ رغم كل قدسيتها ـ من خلال النص بطبع دموى سادى.

والحقيقة أن لدينا أمثلة كثيرة فى التراجيديا اليونانية، لا يموت الشباب فقط ـ دون أى ذنب اقترفوه ـ بل أطفالا أيضاً، ولا يكون موتهم غير وسيلة لانتقام آلهى ممن يكونوا قد اقترفوا الذنوب حقيقة بالفعل فى المجتمع.

فلو أخذنا، على سبيل المثال، لعنة أتريوس ـ من بدايتها وبداية المأساة ـ نجد أن أطفال تيتيس الذين مزقهم اتريوس، وقدمهم إلى أخيه على أنهم لحم شاه، لم يكن لهؤلاء الأطفال أى ذنب على الأطلاق فى ذلك المصير العبثى للغاية، الذى يصور ذروة من الذروات الهامة فى التراجيديا اليونانية، بالنسبة لأدراك المدلول العبثى للموت وإنعدام عدالته على أى وضع من الأوضاع.

انتيجونى (سوفوكليس) على سبيل المثال، يأمر كريون بموتها على الرغم من دوافعها النبيلة الخيرة الإنسانية المتفوقة بها على من حولها، بالفطرة، التى جوهرها دينى والذى يؤكده تيريسايس ويقف ضده بجبروت، الحاكم كريون.

ليس انتيجونى فقط بل هايمون ابنه يتحداه الملك ويتعدى حبه لابنة أوديب. وبذلك يكون قد وقف ضد الحب بمعناه الشمولى الكونى. فإن «انشودة الجوقة عن قوة اروس Eros كانت تشير إلى اروس الكونى الذى يبسط سلطانه على الإنسان وعلى اجناس الحيوان وحتى على الأرباب، أى على الكون بأسره بما فيه من موجودات»[٢٨] ذلك بجانب أن موت هايمون يشير ضمنا إلى موت إرادة الشعب بأكمله.

> «إن أهمية هايمون لا تكمن فى أنه ابن كريون بقدر ما تكمن فى أنه ينطق بما يردده الرأى العام فى طيبة حول قضية انتيجونى، وأن سوفوكليس يجسد من خلاله رأى المواطن البسيط فى الأمور الأخلاقية العامة، وهو رأى يبدى سوفوكليس ثقته فى سلامته الفطرية. ولذلك كان الأجدر بكريون أن يصغى بعقل مفتوح وأن

يفسح صدره لأبنه هايمون، حينما نقل إليه الأخير رأى الشعب فى قراراته، ولكنه لم يفعل ذلك بسبب كبريائه الزائفة[٢٩].»

وإن كان كريون قد نال عقابه على ذلك بالعذاب الأبدى النفسى ـ لموت ابنه وأيضاً زوجته بعدمعرفتها بموت هايمون ـ الذى يراه سوفوكليس أشد عقابا من الموت تأكيدا على الجانب العبثى، غير أن فى مقابل ذلك، وفى نفس الوقت يموت أبرياء أساساً، بسبب قوة أروس الكونى الذى كان يبسط سلطانه عليهم.

غير أن أهم كاتب من كتاب التراجيديا اليونانية الثلاث، الذى يجسد الدلالة العبثية للموت ـ كما عرضناها ـ هو الكاتب الاثينى يوربيديس، بثورته المدركة تماما لعبثية وضع الإنسان فى الكون، وموته.

ويبدو أن موت الأبرياء، وعلى وجه التحديد الأطفال، كان من بين الموضوعات الأساسية التى تشغل فكر يوربيديس.

فنجده يتناول لا معقولية موت الأطفال فى عدة أعمال ستتخذ بعض منها أمثلة على ذلك، بجانب إنعكاس الموت وعبثيته بوجه عام، على كثير من الشخصيات وجدانيا وعقليا.

إن كليتمنسترا فى مسرحية **افيجنيا فى اوليس**، مثلا، تصور لنا ما سيكون عليه شعورها حين تموت ابنتها افيجنيا ـ فتحاول إقناع اجاممنون بعدم قتلها بقولها:

«إنك ان رحلت عن الجيش فتركتنى فى قصرك.. وتغيبت طويلاً فى طروادة ماذا تكون عليه مشاعرى فى البيت. فيما تظن؟ عندما أرى كل مقعد خال وقد حرم من جلستها وغرفتها خاوية وقد قفزت وحدى باكية انتحب عليها نحيباً دائماً.»

وإذا انتقلنا إلى صورة أخرى لعبثية الموت سنراها مجسدة فى كثير من المقاطع على لسان افيجنيا نفسها، وإلى أى حد يصبح الموت أكثر عبثية حين يحدث قبل إكتمال دورتها الطبيعية فى الحياة واستمتاعها بنورها فتقول لوالدها متضرعة إليه:

«على ركبتيك ـ ضارعة إرتمى بجسدى هذا الذى حملته لك أمى. لا تقتلنى قبل الأوان. فما أحلى نور الحياة الدنيا. ولا تكرهنى على رؤية ظلمات ما تحت الأرض.»

وأما فى مسرحية افيجنيا فى تاوريس فيصور لنا يوريبيديس كيف يجعل الموت الإنسان قاسياً لمجرد تصوره ان عزيز عليه قد فارق الحياة ولم يعد يرى نور شمسها ربما تجعله التعاسة حاقدا على من يتمتعون بحظ أفضل منه، فلا يعرف الرحمة.

وفى هذا تقول افيجنيا لأورستيس وصديقه بيلاد قبل أن تتعرف عليهما:

«.. الآن بسبب الأحلام التى جعلتنى قاسية، من تفكيرى فى أن اورستيس لم يعد يرى شمس الحياة، لسوف تلقيان قلبى قد جمد - مهما تكونان يامن قد متما.

وأنه لمثل صادق، ياصديقاتى، اتبعه:

«ذلك الذى يقول إن التعساء - لكونهم قد عرفوا حظا أفضل من قبل لا ينظرون بعين الرضا إلى الذين يتمتعون بالحظ الطيب الآن..»(٣٠).

وعلى ذلك يمكننا استنتاج أن افيجنينيا وهى التى كانت عذراء بريئة وعطوفة، أصبحت بعد أن حرمتها ارتميس نعمة الحياة بين من تحبهم، وبعد اعتقادها أن أخاها قدمات، تحولت تماما. إلى الحد الذى قبلت أن تكون كاهنة معبد الآلهة المسئولة عن إراقة الدماء دون أدنى شعور بالذنب أو العذاب لموت أحد الأقارب أو الهيلينيين أو أى غرباء عن البلد التى تعيش هى فيها.

وتأكيداً على ذلك المعنى تقول الجوقة ما يعنى أن نداء صور حياة السعادة الغابرة تصبح عبئاً على حاملها والأفضل من ذلك عدم «الشعور بالسعادة على الإطلاق.

«أحسد من كانت طوال حياتها تعيسة لأن الإنسان إذا ولد وتربى فى المحن لا تخور عزيمته تحت وطأتها، أما أيام الهناء التى تتحول للشقاء تكون عبئاً عصيباً فى حياة البشر»

وهناك فى اسطورة سيزيف كامى جملة تلخص لنا بعمق عبثية الموت، الكامنة فى الموت قبل أن يكمل الإنسان دورته فى الحياة تقول:

«.. لا يمكن تعويض الخسارة الكامنة فى الموت قبل الأوان لا شىء يمكن أن يعوض (ذلك الإنسان) عن الوجوه والعصور التى كان يمكن أن يراها لولا ذلك الموت».

ثم يضيف كامى قائلاً:

«.. لكن المرء حتما سيموت مهما كلف الأمر.... أن الزمن يدفعه إلى الأمام ويترك فيه آثاره».

وعند ذكر كلمة الزمن يحضرنا على الفور الرموز الموحية للأغريق التى كانت تتجسد عندهم فى شكل آلهة، يكمن المعنى الدال فى الرموز الموحى به إليه.

لقد كان الأب الأكبر لجميع الأرباب هو الإله خرونوس Chronos (الزمن) وابنه هو آله الحرب آريس Ares.

وعلى ذلك فإن التكاثر والتهام الزمن لابنائه - سواء صغاراً أم كبار - صورة ميتافيزيقية مجردة، تتخذ وتتجسد صورتها الواقعية عن طريق إله الحرب الذى هو ابن آله الزمن.

وربما لذلك كانت معظم التراجيديات اليونانية تدور فى إطار الحرب، خاصة التى تتناول عبثية الموت.

فسواء تم الموت بفعل الزمن، أو بيد إنسان من أجل مطامح شخصية، فالموت هو الموت، شر آتى لا محالة.

وفى هذا الصدد يقول اورستيس لافيجنيا - حين يحن ويرق قلبها لموت الغريبان عن تاوروس لكونهما سيغيبان عن بيتهما وإلى الأبد فى العالم السفلى إن هى قتلتهما، بوعى شديد لألم حتمية الموت وشره..

«إن الإنسان لا يستطيع «أن تخمد هوله بالنواح الأليم أو أن ينتحب لمقدم إله الموت هاديس. إذا لم يكن لديه، أمل فى الخلاص، فهو يحيل الشر شرين، يجعل من نفسه أحمق لأنه فى الحالين هالك لا محالة..»(٣١).

وهذا ما يوحى، من بعيد بأمل اورستيس فى عرش الملك كنوع من خلاصة فى الحياة وهذا ما نوضحه فى فصل الشعور بالذنب وأيضاً الحرية.

لكن عودة إلى تجسيد عبثية الموت والخسارة الكامنة فى الموت العبثى، قبل الأوان، نجد صورة أخرى له فى مسرحية **الطرواديات**. ذلك الموت الذى لا يمكن أن يعوض تلك الخسارة بشىء والتى تسبب الما مريرا لمن يزحف عليهم الزمن ويترك فيهم آثاره من شيخوخة وعجز واحتياج وهم الشيوخ الذين يموتون أبناءهم قبلهم مما يجعلهم يشعرون بعمق أكثر وضوحا لعبثية الموت، وهو عمق تراجيدى ينبع أساساً من المفارقة الدرامية العبثية للموت. وذلك عندما تفقد أم ابنها، أو جدة حفيدها، دون أى تدخل من القوة المهيمنة على الكون لمنع ذلك الموت العبثى لطفل مثلاً.

فها هى اندروماخى تندب موت طفلها استيانالس من هكتور، بعد أن أمر اوديسيوس بقتله:

«.. ولداه. ياطفلى الحبيب إلى أقصى حد، وكنزى الثمين بل الذى لا يقدر بثمن. موتك يطلبه العدو، فيجب أن تترك أمك الثكلى. يالحلاوة احتضانى أطرافك الغضة. أحب متعة لأم. يالأريج أنفاسك العطرة. هباء، يبدو أن قد ارضعتك ثدياى هذان. وأنت ملفوف فى قماطك، هباء كان جهدى وتعبى... لم تقتلون هذا الطفل الذى لم يسىء إلى أحد قط؟

ياابنة تينداروس، لست ابنة زيوس وإنما ولدت، كما أظن ـ لأباء كثيرين، أولهم «روح الانتقام» ـ وثانيهم الحقد ثم القتل و«الموت»[٣٢].»

ثم فى النهاية، وعلى الرغم من كل شىء، لا تملك اندروماخى سوى الشعور بالعجز، والذى لا تملك معه غير العذاب والانقسام على النفس، مع التسليم كارهة بإرادة الآلهة طالما تفتقد هى الإرادة والقوة التى تمكنها من الوقوف أمام إرادتهم المتجبرة. فتصل إلى أن تقول يائسة ـ لمن جاءوا بتنفيذ قتل الطفل ـ بما يوحى بوحشية وثورة متمردة عاجزة:

«ـ خذوا الطفل وأحملوه من هنا، وأقذفوا به من حالق، إن كان يحلو لكم أن تقذفوه هكذا، ثم انهشوا لحمه إنها لأرادة الآلهة العليا أن نهلك، ولا استطيع أن أبعد الضربة القاضية عن ولدى...»[٣٢].

غير أن رسول الجيش الإغريقى تالثيبوس يبدو وكأنه أكثر رحمة وعطفا على مصير ذلك الطفل من الآلهة أنفسهم فيقول:

«خذوه من هنا. ستكون هذه مهمة من يقوم مقام المبعوث على أن يكون قلبه لا يعرف الرحمة وأن يهوى القسوة أكثر مما تهواها روحى».

ثم تجئ هيكابى لتؤكد لنا ما يقوله الرسول، وتظهر بوضوح يكاد يكون مباشرا، رؤية يوريديس لعبثية القدر الظالم، من خلال شعورها بالعجز هى الأخرى، ذلك الذى لا تملك معه ـ مثل أندروماخى ـ سوى الحزن على الطفل واللطم على الصدور والرأس كعادة النساء:

«يا بنى، يا ابن ولدى التعس، قدر ظالم يسلبنى وأمك حياتك ماذا دهانى؟ ماذا أفعل لك، يا طفلى ذى الحظ المنكود؟ عليك ألطم رأسى وأضرب صدرى، يا نعمتى الباقية فهذا وحده ما أستطيع فعله..»

ولكن من خلال المونولوج الطويل لهيكابى الذى تندب فيه الطفل بعد خروج الرسول الذى أتى بالطفل لجدته حتى تكفن جثمانه، تبدو المفارقة العبثية لموت الطفل وميلاده العبثى ـ الذى تحدثت عنه أمه ـ وشيخوخه معذبة، تكابد أثناءها آلام الوحدة والعجز والمرض ومن هذا المونولوج الهام سنقطف بعض الفقرات:

«آه، يا حبيبى، أليم موتك حقا لو كنت قدمت من أجل مدينتك، بعدما تكون قد ذقت حلاوة الرجولة، والزواج، والسلطان الذى يضارع سلطان الآلهة، لكنت الآن مباركا إن كان فى هذا ما يبارك.. «يا فمه الحبيب. ما أكثر كلمات الكبرياء التى خرجت منك الموت أسكتك. ولم توف بوعدك عندما كنت تهجع لتنام فى أحضانى على فراشى: يا أماه سأقص كثيرا من خصلاتى، من أجلك وسأقود جموعا من الأصدقاء إلى قبرك، أودعك الوداع الأخير. أما الآن، ليست هى يدك التى تدفنى، وإنما أنا ـ التى زحفت عليها الشيخوخة. وقد أصبحت بلا وطن ولا أبناء ـ سأدفنك طفلا غضا، قبل الأوان قتيلا. آه يا لتلكم القبلات يالتربيتى لك، وتلكم الليلات الساهرات وأنا أراقب نومك اللذيذ كلها ضاعت...»

وعندما يتهدم الإنسان ـ أو بمعنى أدق ـ حين يتهدم الأباء بسبب موت أبنائهم، والآلام تتكدس فوق الآلام وفقا لأرادة الآلهة الساخطة ـ كما تقول اندروماخى في الطروادبات ـ ويصبح حمل الويلات صعب ومرير، لا يسع هؤلاء الآباء ـ بعد أن تخلت عنهم الآلهة ـ إلا أن يستنجدون بموتاهم، كمخلصين حين ينؤون بحمل صخرتهم، منهم من يطلب متوسلا عودة الميت ـ إن كان لايزال راغبا في الحياة كبطل تراجيدى عبثى ـ كاندروماخى ـ ومنهم من تطلب أرواحهم الموت أملاً في الخلاص حين يصلون إلى أرذل العمر، لشعورهم بالمذلة وعدم الحاجة إليهم ـ مثل هيكابى.

فها هي أندروماخى تستنجد بزوجها هكتور أن يعود، وهيكابى تستنجد به أن يأخذها معه إلى مستقره تحت الأرض.

أندروماخى: تعال، يا زوجى، تعال إلىّ.

هيكابى: أيتها الزوجة التعسة. إنك تنادين على ابنى الذى يسكن هاديس، عالم الموتى.

اندروماخى: يا حامى زوجتك تعال.

هيكابى: يا أكبر أبنائى الذين حملتهم لبرياموس في أيامى الخوالى خذنى إلى مستقرك في أبهاء هاديس!

اندروماخى: مريرة هذه التمنيات يا أماه التعيسة، مرير حمل هذه الويلات، مدينتنا تهدمت والآلام تتكدس فوق الآلام، وفقا لأرادة الآلهة الساخطة.

والحقيقة أن مسرحية الطرواديات من أهم تراجيديات يوربيديس التى يصور من خلالها عبثية الموت، وعبثية الميلاد أيضاً، وما بينهما.

أن اندروماخى التى كانت نموذجا مثاليا للزوجة ـ حتى بالمفهوم التقليدى للزوجة في ذلك الحين ـ فإنها تفقد زوجها البطل وابنها وتصبح «أمة».

وكذلك هيكابى وهى العجوز، التى أنجبت أبناءها حتى يكونوا درعها حين تصبح عاجزة بفعل الشيخوخة، تفقد جميع أبناءها: هكتور، باريس، وكاسندرا. لكن كاسندرا تفصح قبل موتها عن عبثية التكاثر بوجه عام مطلق، تلك التيمة التى سيتناولها يوربيديس

فيما بعد بنوع من الثورية العبثية لوعيه بعبثية الوجود خاصة فى هرقل مجنونا وميديا. فنسمع كاسندرا تقول بهذا الصدد عن الآخيين: (وهذا ما ينطبق أيضا على الطرواديين):

«فمنذ ذبحهم أريس منهم لم يروا ثانية أبناءهم، ولم تدفنهم فى القبر يد زوجاتهم وإنما فى أرض أجنبية، يرقدون وكانت الحال هى ذاتها فى أوطانهم، ماتت النساء أرامل، وخلف الآباء بلا خلف فى بيوتهم، بعد ما نشأوا من أجل غيرهم أولادهم...»(٣٣)

وإن كانت هيكابى تشعر بالأسى لفقدان ابنتها بوليكسينا التى كانت تتمنى لها أن تعيش رغم سوء حظها فى الحياة، إلا أن اندروماخى ترى أن الموت أفضل بكثير من حياة يائسة

لكن هيكابى - وهى شخصية عبثية تماما وفقا لأسطورة سيزيف كامى - ترى أن الحياة أفضل من الموت، على أى وضع من الأوضاع، لأن الموت عدم.

أما اندروماخى فترى أن الموت والميلاد كلاهما عبثى والأفضل للانسان ألا يكون قد وجد على الاطلاق من الأصل فمن وجهة نظرها أن قمة العبثية والمعاناة البشرية حين يلح على الإنسان صور من حياة ماضيه السعيد، دون أمل فى عودتها. وهى هنا تذكرنا بشخصية سيزيف نفسه وهو فى العالم السفلى حاملا صخرته صعودا وهبوطا دون جدوى سوى العذاب العبثى المتواصل.

ولأهمية وجهتى النظر لكل من هيكابى واندروماخى عن عبثية الموت والميلاد - مما يذكرنا أيضا بمفهوم بيكيت للتراجيديا سنرد جزء من حوارهما حول هذا الموضع:

اندروماخى: مهما يكن موتها (المقصودة بوليكسينا) فإنه على أية حال - قدر أسعد حظا من حياتى هذه.

هيكابى: الموت والحياة ليسا شيئا واحد، يا أبنتى، فأحدهما عدم والثانية تترك مجالا للأمل.

اندروماخى: اسمعى، يا أم الأولاد ، انصتى لما سأشرحه جيدا لعلى أدخل على قلبك الطمأنينة.

إنى أقول أنه سيان ألا يولد الإنسان أصلا وأن يكون ميتا والموت أفضل بكثير من حياة بشقاء فالموتى لايشعرون بأى ألم بعد ولا يعرفون الحزن وإنما ذاك الذى عرف العز ثم رفع فى أيام عصيبة فإنه ليحس روحه شاردة هائمة فى ذكرى الهناء الماضى.

أمـا الآن فـإن ابنتـك قـد مـاتت كـمـا لو كـانت لـم تر النور مطلقـا فـلا تكاد تدرك مأساتها.

وعلى الرغم من أن «كل الناس يحزنهم أن يفقدوا حياتهم الغالية». كما تقول الكترا فى مسرحية أورستيس ـ فإن الأم، اندروماخى التى كانت تحاول أن تدخل الطمأنينة على قلب هيكابى ـ عقلانيا ـ بعد أن فقدت ابنتها، بل أولادها، فإنها حين تتعرض لنفس الموقف ـ فى مسرحية اندوماخى ـ تفضل الموت لنفسها على موت ابنها، وهنا تحمل نفس وجهة نظرها هيكابى بالنسبة للطفل الذى يحمل الأمل، بجانب وجهة نظرها فى عدم تحملها الشقاء من بعده فتقول:

ـ طفلى وحده بقى لى نور عينى فى حياتى
ولسوف يذبحه سدنة الموت هؤلآء لابل لن يقتلوه.
إذا كان لحياتى المسكينة أن تنجبك لأنه إذا نجا،
سيبقى الأمل فيه حيا، بينما عار على أن أرفض
الموت بدلا من ابنى. ها أنذا. أترك المذبح وأسلم
نفسى بين أيديكم، لتذبحونى أو تقتلونى لتغللونى
أو تشنقونى بالحبال. آه يا بنى. إلى هاديس تمضى
أمك الآن لتنقذ حياتك الغالية...
إن الأبناء لكل إنسان مثل روحه، ومن يهزأ بهذا
ممن لم يخبره ـ رغم قلة ما يعانيه ـ يذوق
المرارة فى كأس هنائه.. (٣٥)

وبذلك يكون الموت ـ سواء الموت عن طريق الأختيار الحر، كما فى حالة جوكاستا أو ماكاريه على سبيل المثال، أو مجرد التفكير الجاد فيه، كما فى حالة هيكابى أو اندروماخى ـ نوع من الخلاص من الشقاء الذى لا يحتمل، يتضمن اليأس.

وعلى الرغم من ذلك فإننا نسمع من «ماكاريه» ابنة هرقل التى تقدم حياتها ـ طواعية ـ لانقاذ أخواتها الأطفال ـ ما يلخص رؤية يوربيد يس عن الموت والحياة الأخرى، إذ تقول:

«قد آثرتكم.. بحياتى وبما عسى أن أرزق من بنين وبنات،
إن كان بعد الموت شيء، وعسى ألا يكون بعد الموت شيء.
فإن كان على البشر حساب بعد الموت فلا أدرى أبن المفر
فقد أمنا أن الموت أنجح دواء لآلام البشر.. (٣٦)».

وعلى الرغم من أن ذلك المقطع الأخير بالذات ـ وما قبله أيضا ـ يؤكد تأرجح يوربيديس بين إيمانه بأن الموت عدم وبين تشككه فى وجود حياة أخرى، يحاسب فيها الإنسان ويأخذ جزاؤه على افعاله فى الدنيا، إلا أن تأمل يوربيديس، على ما يبدو، لمعاناة الإنسان فى الحياة على الأرض ـ ولا سيما من يتحلى بالفضائل ـ قد حسمت عنده ذلك التأرجح.

فمن خلال تأمله على سبيل المثال لشخصية هيراكليس سواء عند سوفوكليس ومن قبله هوميروس، ثم خلاصة ما وصل هو إليه عن هذه الشخصية البطولية، من خلال معايشته لها عن طريق تحليله لها ـ على المستوى الواقعى والنفسى والميتافيزيقى ـ فى مسرحيته: أبناء هرقل، هرقل مجنونا قد حسنا عنده ذلك الصراع، وعلى وجه الخصوص المسرحية الأخيرة.

تموت ماكاريا أبنة هرقل فى مسرحية أبناء هرقل، من أجل أنقاذ وطنها وأنقاذ أخواتها من الطاغية يوربسثيوس، وهى الفتاة العذراء النقية البريئة، وعلى الرغم من أعمال والدها البطولية، قبل موته.

وفى مسرحية هرقل مجنونا، يصبح الأمل فى خلاص زوجته وأبيه وأبنائه من الحاكم الطاغية ليكوس، عودة هرقل من العالم السفلى.

وبالفعل يعود، بعد أن يقهر قوى الموت. يفقد ذويه جميعا. إلا أنه يصاب بنوبة جنون يقتل أثناءها زوجته وأبناءه ـ ويترك والده العجوز الشيخ حيا ـ وبعد أن يعود هرقل إلى وعيه يشعر بالذنب الذى يؤدى به إلى الأقدام على الانتحار، لولا صديقه الحميم ثيسبوس الذى جعله يعدل عن ذلك الفعل وأن يرفع رأسه إلى أعلى ويرى نور الشمس بعد أن كان شاعرا بعار وخزى خليقان بتعذيب نفسه ـ كما فعل أوديب بفقىء عينيه ـ جعلاه يحرم على نفسه حقه فى التمتع بنور الحياة.

إذا حاولنا تأمل هاتين المسرحيتين نجد أن البطل الحقيقى هو الموت، سواء كان قدرا ـ كموت اكاريا البطولى فى الأولى ـ أو موت الطاغية المستبد على يد الكمينى العجوز انتقاما

منه على استبداده. وفى الثانية يكون موت أبناء هرقل وزوجته أيضاً قدرى لأن قتلهم كان تحت تأثير نوبة جنون. ويبقى بعد ذلك هرقل وحيدا تثقله آلامه النفسية، كما لو كان يكافئ بها على أعماله البطولية التى قدمها للبشرية فى حياته! ويبقى الشيخ العجوز حيا، يعانى من شيخوخته ووحدته هو كذلك، فى الوقت الذى يموت فيه الأطفال بيد القدر الغاشمة الباطشة.ويمكننا أن نصيغ تلك المعادلات بشكل آخر يقترب من الأسلوب الرياضى الهندسى الدقيق كما يصوره يوربيديس، بوعى، من خلال معظم تراجيدياته.

الاستبداد. والطغيان. والظلم = الموت (كعقوبة وأيضاً قدر.

البطولة.. المجد.. والبراءة = الموت • مكافأة وأيضا قدر.

ـ هذا إذا ما وضعنا جانبا الآن قيمة الأعمال البطولية التى تؤدى إلى المجد أو الشهرة، فذلك ما سنناقشه فى فصل الحرية ـ بعد ذلك تبقى لدينا معادلة واحدة وهى:

الحياة = المعاناة (بكل أنواعها وأسبابها المختلفة).

ولذلك نعتقد أن يوربيديس عندما جعل هرقل يصاب بمرض عقلى، فى هرقل مجنونا، ويقتل أبناؤه وزوجته تحت تأثير نوبة من نوبات هذا المرض، ثم بعد ذلك يشعر بالذنب والمعاناة، فيقدم على الانتحار، فإن ذلك كله يؤدى بنا إلى الاستنتاجات التالية:

إن أعراض ذلك المرض، كما هو واضح، انفصام فى الشخصية. وبذلك يمكن أن يكون هرقل تبعا لذلك شخصيتان: الأولى التى تقتل، والثانية التى تعانى وتتهدم إلى حد التفكير فى الانتحار نتيجة لشعور بالأكتئاب الحاد والشعور بالذنب.

ولو أخذنا تلك الشخصية ككل، فإننا نراها مثلما يحللها علماء النفس الآن ـ كما فى شخصية ميديا مع الأختلاف ـ مصابة بنوع من مرض الانفصام، إذ كلا الاثنان يتسمان فى الأصل بطبيعة نرجسية ـ كذلك كانت ابنة هرقل ـ من المعروف أيضا أن من يصاب بالانفصام عادة ما يكون من النوع الذى يتمتع بذكاء حاد بجانب الشعور بالتفوق يصاحبه شعور بالأضطهاد وهو ما كان يشعر به كل من هرقل وميديا على حد سواء.

أما إذا تناولنا هرقل على المستوى الدرامى ـ وهذا ما يعنينا الآن ـ فيمكننا أن نقول أن الشخصية الأولى تمثل وتجسد القوة الغاشمة الباطشة والتى هى مجنونة فى نفس الوقت بقتلها الأطفال الأبرياء (الذين يتحلون بصفات فاضلة) ـ قبل الأوان ـ ولذلك فحين

تتقمص هرقل ـ نصف الإله ـ هذه القوة أى قدرته على القتل، كالآلهة، يصير هو الإله ـ خاصة بعد قتل الإله ـ وذلك ما يرمز له بقهره لقوى الموت وأخذ الكلب الحارس لهاديس (كـيـربيـروس) ـ وبذلك يكون هو الحى الذى لا يموت، والذى فى سلطانه أن يميت الآخرين.

ولشعور يوربيديس بفداحة موت الصغار، بفعل القوة المهيمنة على الكون ـ جعل هرقل يقتل الأبناء والزوجة ويترك الشيخ العجوز، تماما كما فعل فى مسرحية الطرواديات، وأبناء هرقل، وكذلك ميديا التى سنتحدث عنها بعد قليل.

أما الشخصية الثانية لهرقل فهى الإنسان، بكل معاناته بسبب الموت بوجه عام، وعلى وجه الخصوص الأبناء وكذلك الزوجة، بمعنى موت الأقرباء المقربين فى نطاق الأسرة.

لكن من خلال هذا الجزء الأخير من الشخصية، كإنسان، يصل يوربيديس فى الحقيقة إلى أبعد وأخطر من ذلك.

فهو يريد أن يقول أن هرقل الإنسان ـ وأيضاً البطل الأسطورى الآله ـ كلاهما على مستوى الواقع الدرامى والميتافيزيقى كشخصية منقسمة على نفسها ـ يشعر بالذنب من فعلته النكراء البشعة ـ لم يكن واعيا. ولفداحة الجرم ـ حين أصبح واعيا بنفسه ومدركا لما فعل ـ أراد الانتحار. لكنه يعدل عن ذلك ويستمر فى الحياة بكل عذاباته وأحزانه ومعاناته، التى كان يفضل هو عليها الانتحار بسبب شعوره بالأثم، لولاصديقه الذى أقنعه بغير ذلك، كم ذكرنا.

فى حين أن القوة الغاشمة ـ التى تتجسد فى الشق الأول من الشخصية والتى هى قدرية أيضا، لا تشعر بالذنب على الإطلاق، بل لا تعرفه. لأنها قوة مجنونة ونوع جنونها يتضمن الشر، المرتبط بالموت.

فكما يقول بيوربيديس على لسان أخيليوس لا فيجنيا فى أفيچينا فى أوليس:

«فشر فظيع هو الموت».

وذلك الشر، أو تلك القوة الغاشمة النرجسية المجنونة، التى يصورها الشق الأول من شخصية هرقل، والتى لا تعرف الشعور بالذنب، هى التى يجسدها يوربيديس من خلال شخصية ميديا، وإن كانت تتألم إلى حد ما على المستوى الواقعى للشخصية دراميا ـ لكنها

لا تصل إلى الشعور بالذنب إطلاقا ـ كما أنها على المستوى العقلى الميتافيزيقى الرمزى، يتجسد فيها جميع القوى الآلهية المتناقضة.

ومن خلال هذه التراجيديا، ما يوحى بحسم يوربيديس بين عدمية الموت والأمل المضلل فى حياة أخرى، كما سبق ذكر ذلك الأمل المضلل من خلال حديثنا عن أسطورة سيزيف كامى. بل وربما يكون يوربيدس، من خلال رؤيته للإنسان المتفوق، قد سبق نيتشه ـ الذى يقترب رؤيته له من يوربيديس ـ بعدة قرون على المستوى الفلسفى.

إن ميديا حين قررت قتل أبنائها، تكون قد نصبت نفسها الهة، لها حق فى أن تميت من خلقتهم هى، فلا فرق عندها أن تقتلهم هى أو يموتون ميتة قدرية، طالما الموت قدر حتمى.

وبذلك تكون قد وصلت إلى ذروة الشخصية النرجسية ـ كما صورها أريك فروم ـ التى لا تحب نفسها ولا تحب الآخرين فتقول ميديا:

«الموت حق على رقاب العباد ومادام قدرا محتوما فلسوف أجهز عليهما أنا.. التى أنجبتهما قضى الأمر وما عاد فى الإمكان أن أتراجع.»

وكما تعد الآلهة البشر ـ الذين لم ينعمون بالحياة فى الدنيا ـ بالسعادة فى الآخرة كذلك تفعل ميديا، رغم حبها لولديها، لكن الغضب الذى يتملكها ـ كغضب زيوس على العباد كما يقول أيسخيلوس فى أجاممنون ـ يجعلها تقدم على قتلهما، وإن كانت ربما تفوق زيوس قليلا، بقدرتها على الألم، إذ تقول:

«.. يا لهذه اليد التى أحببتها، ويا لك من فم أحبه كل الحب يا لهذه الطلعة البهية، وهذا الوجه المشرق وجه ولدى العزيزين فلتنعما بالسعادة.. هناك (فى الآخرة) فإن أباكما قد حرمكما منها (فى الدنيا) .. ما أحلى عناقكما وبشرتكما الناعمة وأنفاسكما العاطرة.. (تبتعد عنهما) أذهبا.. فما عدت أطيق النظر إليكما بعد هذا لقد خارت قواى أمام تلك الآلام.. إننى أدرك أى جرم بشع أنا مقدمة عليه، لكنه الغضب ويل وثبور للبشر، هو الذى تصدر عنه كل قراراتى..»

ومن المعروف فى التراجيديا اليونانية، بوجه عام، أن الكورس تقوم بالتعليق على الحدث الجارى، إلا أن يوربيديس يستخدمه أحيانا للتعليق على الحدث بمفهوم كلى وليس جزئى، وفقا للحدث وربما لذلك يعيبون عليه بعض النقاد استخدامه للكورس على أنه بعيد عن الموقف، وإن كان فى الحقيقة يعمق الموقف ويصبغ عليه معنى كلى نابع من الموقف ذاته ومعمقا له.

فعلى سبيل المثال تقول قائدة الكورس تعقيبا على ما سبق من مونولوج ميديا ما يوحى بعبثية فكرة الإنجاب:

«.. إن أسعد الناس طرا، من يفوق حظهم من أنجبوا فالذين ظلوا دون ذرية، لأنهم لم يخوضوا أغمار التجربة لايعرفون ما إذا كانت الأبناء مصدرا للسعادة أم مبعث الحزن ولأنهم ظلوا لم ينجبوا فقد اتفقوا شر الألم أما الذين ينعمون فى منازلهم بذرية جميلة فإننا نراهم يقضون كل وقتهم نهبا للهم والألم فيودون لو استطاعوا تربيتهم خير تربية ولو استطاعوا أن يخلقوا حياة (سعيدة) لأبنائهم من بعدهم ولطالما أضناهم التفكير، هل يذهب ما فعلوا إلى أبناء صالحين أم يضيع مع أبناء فاسدين وهذا ما لا يعلمون».»

ثم تختتم قائدة الكورس عبثية فكرة الانجاب بتربص الآلهة بالأبناء الصالحين وهم فى عمر الزهور، بالقضاء عليهم بلا رحمة فتحمل أجسادهم النضرة إلى أعماق هاديس، ثم تقول مكملة عن عبثية الموت وبقضاء الآلهة البغيض والآلام الناجمة عنه:

«ألا فلتعلموا أن أعظم الآلام التى يعانيها البشر وأشدها قسوة، ألم واحد، يأتى عندما يحقق (الأبناء) حياة طيبة، فيشب جسمهم ويشتد ساعدهم ويكونوا خير ذرية أخرجت ثم يجثم قضاء بغيض فيحمل الردى أجسامهم (النضرة) إلى أعماق هاديس أى خير أذن يجنيه البشر من وراء أبنائهم ومازال الآلهة تتربص بهم وتضيف إلى آلامهم أشد الألم.».

وها هو كريون نموذجا للشيخ العجوز الذى كان يرتقب عرس ابنته، سليلة الملوك والنبلاء، لينعم بصحبتها وهو على أعتاب القبر، يبكيها منتحبا محتضنا جثتها مقبلا بقاياها وهو يخاطبها، لاعنا قسوة القدر، متمنيا الموت معها متعجبا من فجعه فيها:

«ابنتى المسكينة أى قدر من الأقدار قض عليك بهذه القسوة؟ من الذى فجعنى فيك وأنا عجوز بلغ من العمر عتيا.. فقدتك وأنا على أعتاب المقبرة.. ليتنى أموت معك أيتها الابنة الحبيبة.»

غير أن القدر يستجيب لطلب كريون فى الموت ـ فى حين لم يستجب له فى حياة سعيدة فرحا بابنته التى قضى عمره فى تنشأتها ـ فيرقد الجسدان متجاورين، الأب العجوز وابنته البريئة العذراء كضحيتين لقدر عبثى وقوة غاشمة تهيمن على مصير الكبار والصغار معا، أمعانا فى عبثية الحياة ذاتها.

ومن ثم فإن ميديا، التى ترمز للقوة الغاشمة هذه، فى صورة امرأة، ترى من خلال نرجسيتها أنها حتما ستكون أقل قسوة على ولديها أن هى قتلتهما بيديها، بل ترى من حقها أن تفعل ذلك لأنها هى التى أنجبتهما، طالما موتهما قدر محتم بدلا من أن ينفذه غيرها ـ طالما ذلك ما خطته الأقدار البشعة ـ كما تقول ميديا.

ويتجسد ما خطته تلك الأقدار وشر الآلهة ـ خاصة ربة الثأر أرنيس ـ المتعطشون للدماء فى شخصية ميديا التى تروى عطشها للشر، بدماء الأطفال الأبرياء، غير مبالية بتعاسة ياسون واشتياقه وحنينه لتقبيل طفلاه ولمسهما واحتياجه لهما لرعايتهما له فى شيخوخته. لكن القدر يجعل الآباء يعيشون ويموت الأبناء الذين كان الهدف الأساسى من إنجابهم تخليد أسماء أبائهم وحتى يكونوا عونا لهم فى شيخوخة تعسة.

وعلى ذلك يتعمق شعور ياسون بعبثية أنجاب أطفاله ومنحهم الحياة، فتجىء كلماته التالية بهذا الصدد تأكيدا لما سبق ذكره من عبثية الميلاد الذى يتبعه حتما موت، فيشهد ياسون زيوس خالق البشر على مصائبه التى يدفع بها عقابه على مشاركته فى جريمة الشر بمنح مخلوقات تعسة، الحياة(٣٧):

«سأظل ما حييت وما استطعت أبكى هذا اليوم. وأستجير بالأرباب وأشهد الأقدار أنك قد قتلت ولدى ومنعتنى من لمس جسديهما ومن أن أواريهما التراب، ليتنى لم أنجبهما ولم أمنحهما الحياة لأراهما (اليوم) جثتين على يديك.»

وإن ما حدث من شر للأطفال الأبرياء الذين يموتون ضحايا أخطاء غيرهم فإن ذلك على أية حال بمشيئة الآله مما يجعل البشر يحارون ويتوهمون بما تأتى به الأقدار بما لا

يريدون، فيشعرون بالقهر أمام حكم الآله الذى لا يغلب والذى بيده الميلاد كما بيده المصير التعس الذى يأتى نهايته الموت.

وبنشيد الكورس التالى، الذى يعبر عن ذلك المعنى، نكون قد وصلنا إلى ذروة العبثية للميلاد والموت:

هكذا تجرى بما شاء الإله. هذه الأقدار فى دنيا البشر يتولى الحكم
فيها من علاء ونحار نحن فيها ونتوه فهى لا تجرى بما كنا نريد
وتوافى بالذى لا نطلب كله حكم وعدل من زيوس وتدابير له لا
تعلب قصة تمضى إلى غايتها ومصير سوف يأتى منتهاه!!!

الفصل الرابع

الحـــريـة

يستحيل أن يشعر الإنسان أنه حر حرية مطلقة ـ سواء بالمفهوم الميتافيزيقى أو الوجودى ـ طالما هناك التهديد الدائم له بالموت ـ وعلى حد قول بول تيلتش «إذ لم يكن هناك تهديد الموت فإن تهديد القانون أو عدو أقوى سيكون بلا تأثير»(٣٨).

وهكذا الإنسان فى كافة الحضارات يعى بنوع ما من القلق دائم، بتهديد العدم له. فيشعر إزاء ذلك بحاجة ماسة لتأكيد ذاته على الرغم من ذلك القلق وأيضا بسببه، بجانب التهديد النسبى للقدر.

فالقلق إزاء الموت هو الأفق الثابت
الذى يسرى تحته القلق إزاء القدر،
فالتهديد الذى يتعرض له التأكيد الذاتى
الحقيقى الوجودى للإنسان ليس فحسب
التهديد المطلق للموت وإنما كذلك التهديد
النسبى للقدر(٣٩).

ومما يؤكد على مفهوم القدر هنا ـ فضلا عن تضمنه الموت ـ ضروب القلق فى الحياة، الذى يلقى القلق إزاء الموت بالتأكيد عليها بظلاله وإن كان لهذه الضروب استقلال معين بل عادة ما يكون لها تأثيرها الأكثر تلقائية مقارنة بالقلق إزاء الموت.

«ويؤكد اصطلاح «القدر» بالنسبة لهذه المجموعة بأسرها من ضروب القلق عنصرا واحدا مشتركا بينها جميعا هوطابعها الطارئ وعدم قابليتها لأن يتم التنبؤ بها واستحالة إيضاح معناها وهدفها، وبوسع المرء أن يتضح له هذا من خلال الهيكل الكلى لتجربتنا، وإن يظهر

الطابع الطارئ لوجودنا الفانى أى حقيقة أننا نوجد فى هذه المرحلة بالذات من الزمن وليس فى أى مرحلة أخرى، تبدأ فى لحظة طارئة وتنتهى فى لحظة عارضة وتحفل بتجارب عارضة فى ذاتها كما وكيفا. وبمقدور المرء أن يتبين الطابع العرضى لوجودنا المكانى (أى لحقيقة أننا وجدنا أنفسنا فى هذا المكان وليس فى مكان آخر وغرابة هذا المكان على الرغم من كونه مألوفا) والطابع العرضى لذواتنا وللمكان الذى نتطلع منه إلى عالمنا وكذلك الطابع العرضى للواقع الذى نرنو إليه أى إلى لعالمنا، وكلا الأمرين يمكن أن يكون متباينا. فهذا الطابع العرضى لكل ما ندركه، يؤدى إلى القلق حول وجودنا المكانى، ويستطيع المرء كذلك أن يتبين الطابع العرضى للاعتماد المتبادل والسببى الذى يعد المرء جزءا منه سواء بالنسبة للماضى أو الحاضر والتعاقبات المقبلة من عالمنا والقوى الخفية فى أعماق ذواتنا.. فقد وضعنا بصورة عرضية فى نسيج العلاقات السببية بأسره. وبطريق المصادفة أيضا تحسم هذه العلاقات أمرنا فى كل لحظة ثم هى فى اللحظة الأخيرة تطيح بنا بعيدا.[٤٠]»

القدر على ذلك النحو محكوم بالمصادفة، وينشأ القلق إزاء الوعى الإنسان الفانى، المدرك، بكونه مخلوقا عرضيا على كافة المستويات. ولوعيه أيضا كذلك بأنه لا ضرورة حتمية له بالنسبة لأى منها، ولا لأى شيء.

«وعادة ما تتم المطابقة بين القدر والضرورة بمعنى الحسم السببى، الذى لا مفر منه، إلا أن الضرورة السببية ليست هى التى تجعل من القدر موضوعا للقلق وإنما افتقاد الضرورة النهائية أى اللاعقلانية وظلمة المصير[٤١].»

وإن كان تهديد العدم للتأكيد الذاتى للإنسان هو تهديد مطلق فى إطار تهديد الموت، ونسبى فى إطار تهديد القدر وإن كان يقبع وراء ذلك التهديد النسبى التهديد المطلق الذى يحول الأخير بديهة دون شعور الإنسان بالحرية المطلقة أيضا على مستوى الوعى الميتافيزيقى خاصة.

وعلى الرغم من ذلك يستحيل على الإنسان «المدرك» لكل تلك الحقائق ألا يحاول تأكيد ذاته كنوع من تبرير وجوده ـ برغم عبثيته وعرضيته فكما يقول ألبير كامى:

«ليس لدى ما يمكننى أن أفعله بالنسبة لمشكلة الحرية الميتافيزيقية، إن معرفة كون الإنسان حرا أو غير حر أمر لا يهمنى. أستطيع فقط أن أجرب حريتى أنا.. الحرية بذاتها هى مشكلة عبثية لأنها مرتبطة بطريقة ما بمشكلة الله.. لأنه بوجود الله لا تكون هناك مشكلة الحرية بقدر ظهور مشكلة الشر خارج ذلك الآله. أما بالنسبة للأخلاقيات الأخرى (أعنى اللا أخلاقية أيضاً)، فالإنسان العبثى لايرى فيها شيئا غير التبريرات وليس هناك ما يدفعه إلى التبرير. إننى أبدأ هنا من مبدأ براءته(٤٢)».

ووفقا لذلك المنطق الجدير بالتوقف عنده قليلا، نجد أن الإنسان عندما يحاول تجربة حريته، بعيدا عن الحرية الميتافيزيقية ـ التى تقودنا حتما، كما يقول كامى، إلى مشكلة الشر، وبالتالى العدالة الآلهية ـ كل حسب أخلاقياته (أو لا أخلاقياته أيضا) فهو لايملك غير التبريرات التى ليس فى حاجة إليها إذا ما سلمنا بما يقول كامى إننا نبدأ الحكم عليه من منطلق مبدأ براءته، بسبب كل المواضعات المحيطة به، بدئا بوجوده المحكوم بالمصادفة وربما هذا المبدأ يتوافق تماما مع القول التالى لا يسخيلوس:

«حتى انهيار البشر الفجار تجرى له الدموع كالأنهار لأنه من محسن الأقدار(٤٣)».

وفى إطار صراع الإنسان مع الأقدار (المصادفات) التى من بينها طبائع ذوات البشر، المتعددة والمتغيرة والمتناقضة، وكذلك صراع الإنسان منذ الأزل لصور القلق المتعددة والتى يكمن خلفها التهديد المطلق بالموت، تظهر لنا عدة صور لمحاولة تجارب الإنسان لحريته مع نفسه ولنفسه أولا، ومع الآخرين ومن أجلهم كذلك.

وإن كان منبع كل تجارب الإنسان العبثية تلك هو ذاته التى يسعى أساسا لتأكيدها، مهما اتخذت صورا تضليلية للإيهام بإنكار تلك الذات.

لكن قبل أن نحاول حصر تلك التجارب العبثية لحرية الإنسان من خلال التراجيديات اليونانية، نؤكد على قول كامى بالموافقة معه على أن «هناك أشخاصا مسئولين ولكن ليس هناك مذنبون .. مهما بلغت جرائم المذنبين من بشاعة، وفقا لمفهوم أيسخيلوس الذى أشرنا إليه، وكذلك تمشيا مع المفهوم اليونانى القديم المتوارث، بوجه عام فى إطار الإيمان بالأقدار على مختلف مناحيها وأوضاعها العبثية، بداية من وجود الإنسان العرضى على الأرض حتى مماته كذلك.

غير أن ما يهمنا هنا فى ذلك السياق ويستوقفنا، ليسوا المذنبون على وجه الخصوص، وإنما المسئولون.

إن يقين الإنسان، المدرك، بالعدم يفرض تهديده عليه من جانب آخر، بجانب تجربته لحريته، التى هى محدودة. فهو، أى العدم، يتهدد التأكيد الذاتى الأخلاقى للإنسان كذلك المرتبط بوجوده الروحى - الذى لا مفر من إدراك وجوده الحقيقى - الذى وإن كان يمنحه القدرة على تحقيق ذاته، بأى صورة من الصور، فإن ذلك الوجود الروحى ذاته أيضا مسئول عنه صاحبه. وعلى ذلك فهو الذى يطرح السؤال على صاحبه للإجابة عما فعل بنفسه

> «ومن يطرح عليه السؤال إنما هو قاضيه أى هو ذاته، الذى يقف فى نفس الوقت فى مواجهتها، وينتج عن هذا الموقف القلق الذى هو نسبيا قلق إزاء الذنب الذى يعده بصورة مطلقة إزاء رفض الذات أو الإدانة. فالإنسان جوهريا هو «حرية محدودة»، حرية لا بمعنى اللاحم. وإنما بمعنى كونه قادرا على تقرير ذاته من خلال قرارات تتخذ فى محور وجوده، والإنسان كحرية محدودة حر فى إطار احتمالات محدوديته، ولكنه داخل هذه الحدود مطالب بأن يجعل من نفسه مايفترض فيه أن يكونه أى أن يحقق مصيره، وفى كل تصرف قوامه التأكيد الذاتى الأخلاقى يسهم الإنسان فى تحقيق مصيره.»

وتحقيق ما هيته على صعيد الأمكان (٤٤) سواء كان ذلك على مستوى الإنسان العادى الذى يستمد مفاهيم التأكيد الذاتى الأخلاقى لنفسه عن طريق اللاهوت أو عن طريق الفلسفة التى يستمد منها الإنسان، المدرك لوضعه الحقيقى فى الكون، لتأكيد ذاته أخلاقيا كذلك.

«إذ يعيش الإنسان العادى قبل مواجهته اللاجدوى بالغايات بالاهتمام بالمستقبل أو التبرير.. إنه يزن فرصه ويؤمل فى ـ يوم ما ـ سواء كان ذلك راحته (تقاعده) أو جهود أبنائه. وهو مايزال يظن أنه من الممكن توجيه شيء ما فى حياته. والحقيقة أنه يتصرف وكأنه حر. حتى لو كانت كل الحقائق تناقض تلك الحرية. لكن الأمور تنقلب رأسا على عقب بعد الشعور بالعبثية (٤٥) وإدراكه لحقيقة وجوده.»

ومع ذلك فالمفهوم الوحيد للحرية، فى نطاق حقيقة وجوده العبثى، الذى يمكن للإنسان الحصول عليه، هو مفهوم السجين أو الفرد وسط الدولة ـ على حد قول كامى ـ والحرية الوحيدة التى يعرفها هى حرية التفكير والفاعلية.

غير أن حرمان الإنسان من الأمل فى المستقبل يعنى زيادة فى إمكانيات استنفاذه للحاضر، إذا ما ألغت العبثية كل فرص الإنسان فى الحرية الأبدية.

وذلك كله ما نلاحظه بوضوح فى تراجيديات يوربيديس، على وجه الخصوص مع تلازم الشعور بالعجز فى كثير من الأحيان.

لقد هبط البشر إلى الأرض، التى كانت وكأنها جزيرة مجهولة، فكان عليهم أن يجعلوها أكثر ثراء وتحضرا كى يمكنهم العيش عليها، بأسلوب أفضل مما وجدوها عليه.

لذا فقد انحصرت كل الجهود البشرية الخلاقة، فى اختبار حريتهم، وتوسيع وإثراء تلك الأرض أو الجزيرة التى كانت معظمها محاطة بالماء.

لكن بعد ذلك، شعروا أنهم لابد وأن يفهموا أولا لماذا هم هناك.. لكن أثبت تاريخ الإنسانية أن جميع الاختبارات والتجارب والتوسعات والسعى إلى معرفة السبب من وجودهم باءت جميعها بالفشل، مهما كانت التبريرات، بداية من قدماء المصريين الذى لحقت حضارتهم حضارة الأغريق الأكثر توسعا وجدلا، حتى يومنا هذا.

لكن ربما لولا وجود نوع خلاق من البشر، الذين من أهمهم المفكرين والكتاب المبدعين ما سمع أحد بأى حضارة من «الحضارات وما سجل أحد مآسى الإنسان الذى وجد نفسه فجأة على الأرض ، مضحياً من أجل الآلهة عبثا، على أمل أن تنقذه من مآسيه. إلا أن الشعراء والفنانين وحدهم، على ما يبدو، هم من انتبهوا إليه وإلى مآسيه، فاتخذوها مادة لهم كنوع من محاولة إدراك الإنسان لنفسه، ولوضعه فى الكون، الذى لا يشغل

الآلهة على ما يبدو سوى ممارسة نوع من السادية عليه، وذلك بإصاباته المتنوعة والمتكررة الأحباطات والنكبات بحجة الابتلاء.

وذلك ما انتبه إليه يوربيديس وأدركه منذ أمد بعيد فسجله على لسان هيكابى فى مسرحية الطرواديات مجربا حريته فى الخلق الفنى، رغم المحظورات الدينية الصارمة التى كانت تحاصره إلى أقصى حد، فتقول هيكابى عن ذلك:

«يبدو أنه لا يشغل الآلهة شيء سوى نكباتى، وأن طروادة فى نظرهم أبغض المدن جميعا. عبثا كنا نضحى لهم! لو لم يكن الآله قد أمسك بنا فى قبضته وطوح بنا، فلا تغنت بنا أناشيد ربات الفنون، ولا صرنا لشعراء الأجيال التالية مادة للغناء.»

وعلى ذلك تكون أولى صور الحرية الذاتية تأكيدا على ذاتية الإنسان، الخلق الفنى الذى يسجل مآسى البشر من خلال شعراء التراجيديا اليونانية، ثم الأجيال التالية عليهم، ورفض الآلهة الذين يضحون من أجلهم عبثا، وتحدى الإنسان لقدره رغم شعوره بالعجز الذى يفرضه عليه التهديد المطلق بالموت أو الآلام والقلق النابعين والقابعين خلف ذلك التهديد بالقلق المطلق المرتبط بالعدم.

وذلك كله ما تصوره تراجيديات أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس، من خلال العديد من الشخصيات كيفما تراء لها أن تجرب حريتها وفقا لطبائعها وأوضاعها المحيطة بها وعلاقاتها السببية فى نطاق ذلك الشعور بالقلق المتناهى المرتبط بالعدم، كمحاولة للحفاظ على الذات.

وعلى ضوء ذلك تتعدد صور الحرية التى من أهمها: الزواج، والتكاثر، المجد والشهرة، الحب، الانتحار، الخلق الفنى، الإيمان أو الإلحاد بالآلهة. ويتوج تلك الصور جميعها قدرة الإنسان على التعايش مع الألم بوعى وإدراك لفنائه وتلك هى الشجاعة الحقيقية من أجل الوجود، لطبيعة البطل التراجيدى.

وعلى الرغم من كل صور تحدى الإنسان لنفسه وقدره، التى تكون نهايتها مواجهة لنفسه على حقيقتها وحقيقة وجوده العبثى يصل إلى الوعى بتناهيه فى النهاية إلى القلق المرتبط بالعدم. وهنا يشعر بإحباطاته مواجهة لعبثية كل ما يفعل أو يحس به.

ولمعرفة ديونيسوس بآلام البشر وقلقهم المحبط لآمالهم خلق لهم الخمر ليخفف عنهم عبء ما يثقل عقولهم وأرواحهم.

لكن مع استمرار الإنسان فى الحياة، مع يقينه وإدراكه من لا جدوى كل تلك الصور العبثية، ومعايشته لآلامه، هو نوع آخر من الحرية أكثر إمعانا من عبثية الحياة التى تصاحبها قوة الإنسان الروحية التى تصل من أثر المعاناة إلى درجة من درجات الألوهية كما يصورها سوفوكليس من خلال. شخصية أوديب فى تراجيدية أوديب فى كولونا، وكذلك يوربيديس فى مسرحية هرقل مجنونا.

هناك صورة أخرى للحرية ذات طابع روحى، وإن أصطبغت فى ظاهرها بالعنصر الحسى. وأعنى بذلك البائوس الأيروتيكى التى يعنى «تأكيد الوجود الإنسانى، أو فى حاله أضعف احتمالا، إضافة معنى إلى هذا الوجود»(٤٦).

غير أن ذلك النوع من الباثوس تكمن فيه المأساة حين يكون محكوما ـ كغيره من صور الحرية ـ بحرية الإنسان المحدودة بشتى المفاهيم المشار إليها، ووفقا لطبيعة العصر وتقاليده وطبيعة الإنسان ذاته كذلك.

فعلى سبيل المثال، حين أرادت هيلين أن تمارس حقها فى حرية التعبير عن مشاعرها، بصدق، نحو باريس، ـ فى نطاق سجن الدولة ـ قد أدى ذلك إلى الحروب والدمار.

وإن كان مما يسترعى الانتباه، أنه على الرغم من ذلك، نلاحظ أن هوميروس لا يدينها فى الألياذة ويصورها على أنها إنسانة ذات مشاعر إنسانية نبيلة حين مات أخوها هيكتور. ولا يدينها كذلك يوربيدس الذى يصورها على أنها آلهة فى مسرحية هيلينا، بل حين عودتها من طروادة يلتمس لها مينالوس العذر فيما فعلت ويسامحها رغم إدانة الأغلبية العظمى لها.

وكذلك فايدرا فى مسرحية هيبوليتوس، التى لا يدنيها أيضا يوربيديس، على الرغم من أن عاطفتها نحو هيبوليتوس تدخل فى نطاق المحرمات، ذلك لأنها لم تتخط دائرة الشعور إلى الفعل، بجانب أن شعورها كان يتسم بنوع من التسلط ـ كالأفكار المتسلطة ـ إذ لم يكن لديها قدرة التحكم فى مشاعرها، بالعقل ـ وهذا ما تقره أفروديت ـ الذى يحمل معنى اسمها باليونانى عدم التفكير ـ بل إن فى قول أفروديت التالى ما يتضمن كذلك طبيعة فايدرا ـ كذات نبيلة ـ التى أسرها حب هيبوليتوس كفكرة متسلطة على وجدانها:

رأته زوجة والده النبيلة فايدرا ـ فسيطر على قلبها حب مروع وحدث ذلك تنفيذا لمشيئتي أنا.

لكن يتأكد انعدام الحرية المطلق ـ حتى بالتعبير عن شعور فايدرا بالحب المرضى لمربيتها ـ بسبب حصار الدولة لها بالأقاويل التى أدت بها إلى التخلص من الحياة وحفاظا على سمعتها وسمعة زوجها وأولادها، كنوع من الخوف من الحرية لو كانت قد عاشت.

وعلى ذلك فإن كان قلبها قد خفق بالحب رغما عنها نحو ابن زوجها، فقد كان انتحارها باختيارها الحر، رغم حصار المجتمع لها، الذى لم تكن تملك القوة لتحديه حين أباحت بسرها لمربيتها فسمحت الأخيرة لنفسها، على غير إرادة فايدرا ودون الرجوع لها، بأن تعطى لنفسها حرية التصرف فيما لا يعنيها ـ كمحبة وصديقة لفايدرا من وجهة نظرها ـ فأفشت سر حبها لهيبوليتوس على أمل أن يرحم إصابتها بمرض الباثوس الأيروتيكى، الذى ظهرت أعراضه جسمانية عليها، أدى بها إلى ألم نفسى جاء كنتيجة حتمية لذلك النوع من الباثوس خاصة المكبوت واستحالة التعبير عنه أو ممارسته لعدم ظهور بذرة الفوضى فى المجتمع.

وفى إطار نظام الدولة أيضا، يمكن للإنسان السجين داخله أن يمارس أو يجرب حريته المحكوم عليها مسبقا بأعدامها وانعدامها، مهما طال أمدها أو قصر، وذلك بالزواج وانجاب الأطفال تخليدا لذكرى أبائهم كنوع من التعويض عن حنينه إلى الأبدية.

وهناك كثير من التراجيديات اليونانية التى تشير إلى ذلك. بل ربما لا تخلو واحدة منها من تلك الإشارة لكن ذلك الهدف العبثى من الزواج ـ أى الإنجاب ـ لا يتأكد للمرء بوضوح تام إلا بعد حدوث كارثة الموت لهؤلاء الأبناء قبل أبائهم فيبطل على الفور الوهم الكاذب الذى يحمله الإنسان على المستقبل. وبذلك يكون قد وصل بإدراكه لعبثية تلك الوسيلة لتخليد الإنسان الذى تحاربه الأقدار رغم تحديه لها ومحاولته اللامجدية لمحاربة الزمن وقوته.

وربما من أهم الشخصيات التى تجسد هذه الصورة الأخيرة فى مسرح يوربيديس أجاممنون، أورستيس، هيكابى اندروماخى، ميديا، ياسون وغيرهم كثيرون، وإن كان الأخير يقول لميديا أثناء ثورته معها أنه يتمنى لو كان هناك وسيلة أخرى للإنجاب غير المرأة لتحقيق تخليد اسمه على الأرض من بعده.

ولتجربة الإنسان لحريته المحدودة صورة أخرى مناقضة للصورة الأخيرة وربما بديلة عنها، أى تفضيل الإنسان المجد والشهرة عن الزواج والإنجاب حتى لو كان ذلك ثمنا لحياته نفسها. ومن بين أهم الشخصيات التى تجسد لنا تلك الصورة شخصية أفيجنيا فى مسرحية أفيجنيا فى أوليس من خلال عباراتها التالية:

«لهيلاس أسلمه (تعنى جسدها) أقدم هذه التضحية ·لأقضى على طروادة تماما. هذا هو أثرى التليد، فهو الزواج والأمومة والمجد. هو كل ذلك لى».

والحقيقة أن شخصية أفيجنيا يوربيديس ، على وجه الخصوص، جديرة بالتوقف عندها قليلا لتعدد مواقفها المتضاربة التى تبدو لبعض النقاد متناقضة بعضها مع البعض إلى حد عدم اتساقها الدرامى لكننا نعتقد أن تلك المواقف ما هى إلا صور متصارعة لبعض الاختيارات الحرة فى نطاق سجن الدولة وإمكانيات ذكائها الماكر كنوع من التحدى والتصدى لقدرها رافضة بإرادتها بعض المفاهيم العبثية للحياة التى من بينها الحب، والزواج والإنجاب، أى الحياة الواقعية مفضلة عليها المجد لمحاولة تخليد ذاتها على الأرض كبطلة وذلك عن طريق تضحيتها بحياتها ـ بإرادتها ـ من أجل وطنها.

لكن من صور التضارب الواضح فى موقف أفيجنيا رفضها الكامل للموت فى البداية بل كانت تعتبر من يسعى إليه بإرادته لا عقل له حتى لو كان سيحقق له مجدا فتقول:

«ليس هناك ما هو أحلى للبشر من التطلع إلى نور الحياة فالحياة فى السفلى عدم ومن يهفو إلى الموت مجنون. أفضل لك أن تحيا حياة هم من أن تموت ميتة مجد.»

فلو تأملنا موقف أفيجنيا من الموت ـ فى البداية ـ نجده متوافقا تماما مع مفهوم سيزيف له وكل الشخصيات التراجيدية التى اختارت أن تتعايش مع عبثية الحياة رغم آلامها، كما نجده أيضا مغايرا لموقف كثير من الشخصيات التراجيدية التى أقبلت على الموت بإرادتها بدافع مثالى تحقيقا لنوع من البطولة الرومانسية كموقف أنتيجون، على سبيل المثال، من أصرارها على دفن أخيها.

إلا أننا نرى أفيجنيا بعد ذلك تغير موقفها من الموت فتعلن قرارها الاختيارى الحر لأمها فتقول:

«اسمعى يا أمى، استمعى إلى مادار فى رأسى من أفكار . لقد قررت أن أموت.. إلا أن هذا الموت الاختيارى لا يخلو أيضا من اتسامه بالرومانسية والبطولة لكنها بطولة لصالح الجماعة، فى حين تحقق

لها فى نفس الوقت الشهرة والمجد. فهى لا توافق مثلا على تدخل أخيليوس لإنقاذ حياتها وزواجه منها خوفا من توالى الشرور من أجل امرأة ـ كما حدث مع هيلينا ـ فهى ترى ـ كما كان التفكير السائد فى العصر الأغريقى بالنسبة للمرأة ـ «إن رجل واحد أجدر بأن يرى نور الحياة من عشرة آلاف امرأة» .»

ومن جانب آخر، وهذا هو الأكثر أهمية، أنها تقرر موتها كنوع من تحقيق الذات وتأكيدها على مستوى الرجل الأغريقى المحارب من أجل حماية وطنه ـ ربما كنوع من التعويض عن مكانتها الأدنى بالنسبة للرجل ـ طمعا فى تحقيق شهرتا من وراء ميتتها المجيدة وليس حبا للموت فى ذاته، بل وليس لأى هدف آخر سوى ذلك.

وهى إن كانت تضحى بحياتها فى سبيل وطنها فإنها تختلف فى موقفها ذاك عن كثير من الشخصيات المثالية التى تضفى على أفعالها وأهدافها الشخصية صفة التضحية من أجل المثاليات فحسب.

وإن هدفها الحقيقى ليبدو بجلاء خلال الأبيات التالية، التى تؤكد محاولتها فى تأكيد ذاتها كالرجل تماما على ضوء تقاليد المجتمع الأثينى التى ساعد على ترسيخها أفلاطون فى جمهوريته ومن بعده أرسطو الذى احتفظ بالعنصر الأرستقراطى فى مبدأ الشجاعة فى الموت من أجل الوطن فتقول:

إنى لأود أن أقوم بتلك التضحية فى شرف نازعة عنى كل ما هو دنىء وشهرتى فى تحرير هيلاس ستكون شهرة حميدة «ثم، إنه لاحق لى مطلقا فى التشبث فى شغف بحياتى فأنت لم تحملنى من أجل نفسى وحدى ومما يؤكد موقفها ذاك، وحسمها الصراع داخلها بين الجانب الحسى والعقلى، رفضها إنقاذ أخيليوس لحياتها وعدم رغبتها فى الزواج منه، ومن جانب آخر حرصها عليه ـ وهو قائد الجيش ـ أن «يدخل فى نزاع مع أرجوس، أو أن يذبح من أجل امرأة» لذا ـ ومن هنا ستجىء شهرتها أيضا بسبب منطق تضحيتها بنفسها ـ فهى ترى أنه أجدر منها بالحياة، فهو لا يعيش من أجل نفسه ـ كالمرأة فى إطار محدود ـ بل يعيش من أجل هيلاس كلها وحمايتها.

فإن كانت أفيجنيا تستعيض بالمجد الشخصى الذى يخلدها، عن الزواج والأمومة، فذلك يتضمن أيضا شعورها الجمعى القوى.(٤٧)

فهى ترى أن فى إنقاذها هيلاس والقضاء على طراودة، ليس فقط تخليدا لذكراها بل تخليدا كذلك لكل من له صلة قرابة بها. وهذا ما يوحى أيضا بفكرة البعث عن طريق ما يفعله الإنسان فى حياته، إذ نلمس فى فكر يوربيديس على وجه الخصوص تشككه فى عالم آخر من خلال كثير من أعماله.

كما نلاحظ هنا أيضا تأكيد يوربيديس على شعور أفيجنيا القوى بوطنها وذلك باستخدامه ضمير الملكية وهى تتحدث عن هيلاس، بقولها «هيلاسى».

- التى أفضلها عن الزواج والأمومة.

ومن جانب آخر ربما تذكرنا شخصية أفيجنيا هنا إلى حد كبير بشخصية كيرولوف عند ديستوفسكى الذى قدم حياته لآخرين، كانوا يستهدفون الاستفادة منها، لإدراكه الشديد بحتمية موته وأنه هالك لا محالة، ومع مصاحبة ذلك الإدراك بضعف معنوى فى مواجهة تلك الحقيقة التى كانت تنقصها شجاعة الاستمرار فى الحياة، وإن بدا موقفه شكلا عكس ذلك.

وربما تذكرنا شخصية أفيجينا أيضا، بشخصية جان دارك كذلك. فموت أفيجنيا إذن نوع من الانتحار وإن كان يتسم برؤية فلسفية.

وذلك ما يتأكد أكثر لنا، حين نسمعها وهى تستكمل منطقها الفلسفى فى الموت فى حديثها مع أمها، من ذلك المنطلق الواعى بمصيرها الحتمى - وليس كما تود أن توحى لنفسها بأنها مضحية من أجل وطنها كفعل نبيل مقصده الفضيلة.

«إن كانت أرتميس تريد أخذ هذا الجسد، أيكون لى أنا الهالكة الضعيفة أن أخذل الآلهة؟ محال».

لكن التناقض فى هذا القول، وأقوالها السابقة، يرتبط على وجه الخصوص، بتناقض المفاهيم المتضاربة فى المجتمع الأثينى فى ذاك الوقت الذى يكشف عنه يوربيديس، من خلال تناقضات أفيجينا مع نفسها كصورة مجسدة لذلك المجتمع فقد سبق أن جاء فى قولين لها أن التضحية من أجل هيلاس ومن أجل شهرتها ومن ينتمى إليها، وليس من أجل أرتميس أو حبا وطاعة لأمرها المقدس الإلهى.

وعلى ذلك يجىء تعليق الكورس التالى ليؤكد على نبل أفيجنيا بفعلها (الجميلة Kalos) - وفقا للرأى العام لما ينبغى أن يكون عليه المواطن الأثينى الذى لا يخشى الموت

فى سبيل الوطن ـ مقابل التحقير من موقف الآلهة منها القبيح ciscbros (٤٨) المتضمن معنى الشر فى طلبها موت أفيجنيا. مما يرفع هنا من شأنها عن الآلهة ـ والقدر (المصادفات) ـ حين أرادت أفيجنيا أن تضفى على موتها شجاعة الأقدام على الفعل النبيل ـ وبوعى ـ وعلى ذلك يقول الكورس لأفيجنيا:

«أنك تؤدين دورا نبيلا يا فتاة، لكنه دور القدر والآلهة هو الوبيل»

وعلى ذلك لا ترى أفيجنيا موتها عبثى ـ رغم عبثيته فى حقيقة الأمر ـ بل فعل يستحق الإشادة به لنبله وجماله، لأنه من أجل وطنها ـ وليس كالمعتقدات الدينية السائدة ـ من أجل أرتميس.

ومن خلال الحوار التالى بين أفيجنيا وكليتمنسترا قبل موتها، يتضح لنا وعى أفيجنيا بأهمية فعلتها التى تحقق عن طريقها ذاتها كذلك ـ وليس كما تدعى فى الحقيقة أنه من أجل الوطن وفقا للمفهوم السائد سياسيا واجتماعيا ـ سيرتبط اسمها على مدى التاريخ بالمجد، الذى هو عبثى أيضا، لكنه بطبيعة الحال أقل عبثية من موت لا هدف منه ولا فائدة ترجى من ورائه حتى للآلهة. فهو موت سيجلب لها المجد الذى يخلدها ويحول بينها وبين الفناء والنسيان، ولذلك فإنها تتعجب من موقف أمها لاعتقادها أنها ستفقدها، فى حين ترى هى أنها قد نجت، ونجت أمها معها من العدم:

أفيجنيا: لا تقصى شعرك من أجلى ولا ترتدى السواد.
كليتمنسترا: ماذا تقولين يا ابنتى؟ أيكون لى عندما أفقدك.
أفيجنيا: «تفقدينني» لن تفقدينى. لقد نجوت أنا، وذاع صيتك أنت بسببى.
كليتمنسترا: كيف؟ أما ينبغى أن أندب موتك؟.
أفيجنيا: مطلقا.

وفى حوار آخر بينهما نسمع من أفيجنيا ما يؤكد شعورها بالفخر لشجاعتها على قرار موتها التى تعده نصرا، شبيه بموت جندى شهيد فى معركة:

أفجنيا: مباركة أنا ومحظوظة لأننى أؤدى خدمة جليلة.
كليتمنسترا: اية رسالة أحملها لأختيك.
أفيجنيا: لا تلبسيهما الحداد.

ومع ذلك كله، يرى اخيليوس عبثية فى موتها، وعلى الرغم من شجاعتها المتسمة بطابع نبيل، سواء بجلب النصر لوطنها، أو المجد الذاتى الذى يحققه لها ولأسرتها، موتها.

لكن بوعى وإيمان راسخ بما ستقوم بتنفيذه،تصر على موقفها من اتخاذ قرار الموت ـ بإرادة حرة ـ فتقول وهى متجهة إلى المذبح: ـ

«إننى قادمة لأضفى على هيلاس الآمان متوجا بالنصر، قودونى الآن».

ثم تتغنى فرحة بالأناشيد وكأنها فى مركب نصر يمجدونها فيه. بعد ذلك تحدث والدها مؤكدة له أنها تضحى بحياتها باختيارها الحر تماما، من أجل وطنها ـ ولم تذكر أنه أيضا من أجل ارتميس ـ فتقول:

«برغبتى أقدم هذا الجسد، جسدى، من أجل وطنى، وهيلاس جميعا فقدنى إلى مذبح الآلهة وضح بى... وليكن الحظ حليفك نظير ما قدمت (وهذا بعكس ما حدث له بعد عودته منتصرا) من عون ولتنل جائزة المنتصر فتعود ثانية إلى أرض آبائك[٤٩] لاتدع ـ أذن ـ أحدا من الأرجيين يمد يده على، فأسلم عنقى لك بنفس راضية فى صمت.»

ثم فى النهاية تختتم قولها بأن جنس البشر ملىء بالمشكلات مما يوحى بأعماق نفسها الحقيقة، وجوهر طبيعتها المستتر وراء التضحية، بشكل من أشكال الهروب من الحياة الذى يعنى فى نفس الوقت الخوف من ممارسة حريتها كنوع من اليأس، وأن بدا فى تصرفها عكس ذلك.

هناك صورة أخرى للحرية العبثية فى نطاق حرية الإنسان فى التخلص من حياته بإرادته الكاملة ـ بغض النظر عن أى محاولات لتبريرات انتحاره من أهم الأمثلة على ذلك انتحار انتيجونى وأجاكس سوفوكليس، كذلك أيضا موقف ألكستس من زوجها عندما أختارت أن تموت بدلا منه فى مسرحيته ألكستس يوريبيديس ـ وإن اتسم ذلك الموقف الأخير بنوع من التضليل إلى حد كبير كذلك كاسندرا التى كانت تفضل الموت عن حياة تكون فيها أمة وبصدد ذلك تقول فى الطروايات «أن مات الإنسان حرا لا يموت».

كذلك انتحار فايدرا التى كان موقفها يتأرجح بين الرغبة فى الحياة والموت .

وجدير بالذكر أن جميع الأمثلة بلا استثناء التى تقبل على الانتحار هى شخصيات فقدت القدرة على الاستمرار فى الحياة بسبب الشعور بالعجز أو اليأس أو الخوف من ممارسة حريتها.

كما يوجد أيضا نوع آخر من الحرية تخول للإنسان حريته الفكرية وبالتالى السلوكية ـ بغض النظر عن أى ظروف محيطة به ـ وذلك النوع هو الوحيد الذى يتسم بصبغة

ميتافيزيقية: أى حرية الإيمان أو الإلحاد بالآلهة وهى غالبا ما يصحبها وينتج عنها نوع من القلق الوجودى المطلق، الذى يؤدى بالإنسان إلى أن يسلك سلوكا شريرا ـ قبيحا (Ciscbros) أو خيرا (جميلا Kolos) بمفهوم إنسانى مجرد بغض النظر عن مفهوم الكلمتين اليونانيتين سياسيا.

فإذا ما توقفنا قليلا عند شخصية ميديا وما فعلته من جرم فى حق الأبرياء الذين تسببت فى موتهم أو من قتلتهم هى بنفسها، تكون بذلك قد سمحت لنفسها بأن تكون إلهة من حقها أن تخلق وتميت وبإرادة قوية واعية متدبرة ومخططة لشرها، دون أية عقوبة عليها من الآلهة ولا أدنى شعور بالذنب أو الإدانه لنفسها على مثل تلك الأفعال. بل تصبح هى المنتصرة على الجميع بها، بل وعلى الرغم من تلك الشرور البشعة المروعة التى ترتكتبها ـ أو فى الغالب بسببها ـ تنقذها الآلهة وترفعها إلى أعلى.

وصحيح أن الشر يرتكب خارج نطاق الآلهة، لكن ـ على حد قول كامى:

«نحن نعرف إما أن نكون غير أحرار وأن يكون الله القوى مسئولا عن الشر أو أن نكون أحرارا ومسئولون ولكن الله لا يكون قويا.

ولم تضف براعة وحجج الباحثين شيئا جديدا كما أنها لم تنقص شيئا من حيرة هذا التناقض.»

والحقيقة أن ذلك القول لكامى لا ينطبق ولا يتوافق فقط مع موقف ميديا من مشكلة الشر والحرية والله، وإنما كذلك بالنسبة لكل الشرور التى ترتكب وفقا لإرادة الآلهة فى جميع التراجيديات اليونانية دون استثناء.

فعلى سبيل المثال ما كانت تعانى منه هيكابى من آلام بسبب موت ابنها هيكتور البطل، إلى حد تمنيها الموت ـ كأعظم الشرور ـ للتخلص من عذابها فتنادى على ابنها أن يأخذها معه بجواره فى أبهاء هاديس ليأسها من الحياة بعده، كامرأة عجوز، أدركت ضعفها وافتقادها للشجاعة فى مواجهة مآسى الحياة التى لا تتدخل الآلهة فى منعها بل تتسبب فيها.

لكن على الرغم من نكبات أندروماخى كذلك، ووعيها بأن تلك الآلام هى وفقا لإرادة الآلهة الشريرة الساخطة على البشر، فهى ترى مع ذلك أن ما تتمناه هيكابى، مهما كانت أسبابه ومعظمها مرتبطة بالحروب، أليم للغاية ولهذا يجىء رد أندروماخى (فى الطرواديات) على نداء السعادة الغابرة لهيكابى التى كانت تأمل أن يكون موتها قبل ابنها دون جدوى فتقول:

«مريرة هذه التمنيات يا أماه التعسة مرير حمل هذه الويلات مدينتنا تهدمت والآلام تتكدس فوق الآلام وفقا لإرادة الآلهة الساخطة.»

وربما ما يوضح لنا السبب الحقيقى وراء الحنين إلى الموت واختيار الإنسان للانتحار بدلا من الاستمرار فى الحياة، على ضوء الأمثلة التى أوردناها، الإيضاح الرواقى للشجاعة الذى طرحه فلاسفة من نوعية سينكا فيظهر من خلاله حقيقة الأمر وجوهره على النحو التالى:

«الامتزاج بين الخوف من الموت والخوف من الحياة وكذلك تداخل شجاعة الموت وشجاعة الحياة ويشير سينكا إلى أولئك الذين «لا يرغبون فى الحياة ولا يعرفون كيف يموتون» ويتحدث عن Libido Moriendi أى غريزة الموت وهى نفس الاصطلاح اللاتينى المقابل للاصطلاح الذى استخدمه فرويد، كذلك يتحدث سينكا عن أناس يشعرون بأن الحياة لا معنى لها ولا ضرورة وأناس يقولون كما فى سفر الجامعة: ليس بوسعى أن أعمل جديدا ولا أستطيع أن أرى جديدا، ويقول سينكا أن ذلك نتيجة لقبول مبدأ اللذة أو كما يصفه ـ التعبير الأمريكى الحديث ـ موقف «قضاء الوقت الممتع» الذى يجده بصفة خاصة لدى الجيل الشاب، أن غريزة الموت – كما هو الحال لدى فرويد ـ هى الجانب السلبى للدوافع التى لا تقنع أبدا لطاقة الحياة، ومن هنا فإن قبول اللذة كما يقول سينكا يؤدى بالضرورة إلى الاشمئزاز من الحياة واليأس منها، لكن سينكا يعلم ـ شأن فرويد ـ أن العجز عن تأكيد الحياة، لا يفرض العجز عن تأكيد الحياة، ويتحكم القلق ازاء القدر والموت حتى فى حيوات أولئك الذين فقدوا إرادة الحياة، ويظهر ذلك أن لتوصية الرواقية بالانتحار ليست موجهة إلى أولئك الذين قهروا الحياة وتملكوا ناصية القدرة على الحياة والموت وبوسعهم أن يختاروا بملء حريتهم بينهما، فالانتحار ـ كمهرب يمليه الخوف ـ يتناقض مع الشجاعة الرواقية من أجل الوجود(٥٠).

أن اليأس موقف نهائى أو قابع على خط الحدود «فالمرء لا يستطيع تجاوزه دون الأمل وما من سبيل يفضى منه إلى المستقبل، ويثقل العدم على من يعيش هذا الموقف باعتباره الظافر المطلق ولكن هناك

حدا لهذا الظفر فالعدم يتم الشعور به كظافر والشعور يفترض الوجود بصورة مسبقة، وهناك من الوجود ما يكفى للشعور بالقوة التى لا تقاوم العدم وذلك هو اليأس من داخل اليأس ويتمثل الألم النابع من اليأس فى أن وجودا ما يعى ذاته باعتباره عاجزا عن تأكيد تلك الذات بسبب قوة العدم، أنه بالتبيعية يرغب فى أن يسلم هذا الوعى وما يفرضه مسبقا أى الوجود الذى يعيه، أنه يرد التخلص من ذاته ولكن دونما جدوى، ويتحلى اليأس فى شكل عملية تضعيف باعتباره المحاولة اليائسة للهرب من اليأس، فإذا كان القلق هو فحسب القبق ازاء القدر والموت فإن الموت الأختيارى سيكون المهرب من اليأس والشجاعة المنشودة ستكون الشجاعة من أجل اللا جدوى والشكل النهائى للتأكيد الذاتى الحقيقى الوجود سيكون تحركا قوامه سلب الذات الحقيقى الوجود(٥١).»

وعلى الرغم من كل ذلك، وإن كانت معظم المصائب والنكبات التى تعانى منها الشخصيات التراجيدية فى الغالب نتيجة للموت أساسا ثم القدر، والمرتبطان على مستوى الواقع المعاش، خلال التراجيديات اليونانية على وجه الخصوص، بالحروب، فإن إله الحرب أرس Aresالذى يلتهم الشباب، ويترك الشيوخ يعانون من العجز والوحدة واليأس، هو فى نفس الوقت كذلك ابنا للإله الأول الذى يعتبر باقى الآلهة جميعا أولادا له أى الزمن Chronos الذى يلتهم أولاده ثم يلفظهم وليست كل الآلهة الا تنويعات على نمط ذلك الإله فيلتهمون البشر ثم ينبذونهم كذلك بصور وأشكال متعددة، تبدو أحيانا مستترة ـ فى إطار الزمن المحدد للإنسان على الأرض وخفية إذ يخيم عليها كثير من التضليل وربما من أهم تلك الصور كثير من العلاقات بين الرجل والمرأة التى يتحكم فيها أساسا إيروس Eros وأفروديت Aphroditeخاصة فى إطار العلاقة الزوجية.

فبغض النظر عن الزمن المسفوك لكلا الطرفين فى إنجاب الأولاد وتربيتهم، ثم إنجاب الأولاد أولادا وهكذا، فإن تلك العلاقة تحول فى الغالب إرادة الإنسان الحرة أصلا ـ فى نطاق الحرية المحدودة ـ إلى إرادة مستعبدة مهزومة بل فى الغالب ما يصبح صاحبها، وكأنه عبدا مملوك للطرف المستعبد، وعلى ذلك يفقده حريته بمختلف صورها الفكرية والوجدانية والحسية، التى ربما يصل به الأمر إلى التضحية بحريته كليا، أو جزئيا، وبذلك يكون قد

استسلم إلى نظم الدولة السائدة وقوانينها الموضوعة المتوارثة كنوع من محاولة التوافق ـ الشكلى ـ مع المجتمع، مما يؤدى بالفعل إلى افتقاد ذلك الإنسان لجوهره الحقيقى. وإن كان من المدعى به عادة، ممن يضحى ويسلم بحريته للطرف الآخر طواعية أو مجبرا، إنه يحاول بذلك المحافظة على توازنه النفسى فى إطار الكيان الأسرى. وعلى الرغم من ذلك التفكير المفترض تحقيقه، فإن وصفه ذاك ـ من خلال علاقته مع نفسه، يخلق عنده ما يمكن أن نطلق عليه قلق غير خلاق عبثى ووهمى لوجوده، مما ينتج عن ذلك تنافر حاد بين الذات الحقيقة وجوهرها والذات المتواضع عليها وسط إطار نظام اجتماعى معين، الذى عادة ما يكون نظاما جمعيا دكتاتوريا ينسحب على الكيان الأسرى ككل. ذلك الذى تتخذ فيه المرأة أو الرجل على حد سواء (وفقا لأهمية أى منهما للآخر إراديا) دور الحامى أو الحارس لذلك النظام الذى يرفع أى منهما عن طريقه شعار المحافظة على الكيان الأسرى. إن ذلك النظام الدكتاتورى فى جوهره يهدم الكيان الإنسانى كذات حرة خلاقة للمرء، كان ينبغى أن يكون قلقها ليس بسبب الأطر الاجتماعية التى تحوطه كسجين فتشل إرادته الحرة ويصبح عاجزا عن الفكر الخلاق، بل من وعيه وإدراكه بقلقه على المستوى الميتافيزيقى للوجود مما كان من المحتمل أن يحثه على تبرير وجوده الحقيقى وتأكيد ذاته، كوجود، إزاء موته.

وإن كانت نتيجة ذلك المنطق الديكتاتورى، فى علاقة الرجل بالمرأة، بقدر ما هو يحول دون تحقيق ذات المرء بقدر ما يحول كذلك دون المحافظة على كيان أسرى سليم ـ وبالتالى اجتماعى ـ يتمتع أفراده وينشأون على التحرك والتفكير فى نطاق حرية القبول وحرية الرفض، عندما يشاء، التى كما ينبغى أن تكون، مكفولة لجميع الأطراف كنوع من الوعى والإدراك لمصلحة الجميع بحق، وليس الخضوع واستسلام طرف من الأطراف للثانى مما يخلق بالضرورة منطق العبد والسيد، وهما وجهان لعملة واحدة.

وجدير بالذكر أن من أهم الأسلحة التى يدافع بها الشخص الدكتاتور ـ المدعى أنه حامى وحارس، أمين على الكيان الأسرى الهش المزعوم ـ هو السلاح الذى يطلق عليه عادة الغيرة على الطرف الآخر ـ كصورة مدعية وهمية فى حقيقة الأمر من صور الباثوس الأيروتيكى ـ باسم الحب. وإن كان ذلك السلاح هو حجة مزعومة يدافع به، من يشهره، عن نفسه وعن كيان وجوده ذاته الوهمى، عن طريق امتلاكه للطرف الآخر. وذلك يرجع لافتقاد هذا الحارس (الغيور) حقيقة القدرة على تحمل شجاعة وجوده بمفرده ومحاولة تأكيد ذاته بدلا من تأكيدها الوهمى بامتلاك آخر والسيطرة عليه.

وعلى ذلك يبرر عادة ذلك النوع من البشر ارتكابه أفظع الشرور باسم الحب احيانا وأحيانا آخرى باسم المحافظة على الكيان الأسرى.

وبذلك يظفر هذا الحارس المدعى محبة الغيره؛ بمنطقة الشائع ذلك (الذى عادة مايكون سائدا فى المجتمعات الذيكتاتورية) على الطرف الآخر، مهما بلغ نبله واصالته، اذا ماخرج عن ذلك المفهوم. إذ مايخمى فى غالب الأحيان هذا الظافر بشروره ـ التى أساسها تجريد الآخر من حريته ـ معظم افراد المجتمع الذين يحملون داخلهم نفس بذور تلك المفاهيم المتوارثة التى تحكم سلوكهم المتسم فى الغالب بطابع الانقسام على الذات أو مايمكن تسميته بالشوزوفرنيا النفسية توافقا مع شيزوفرنيا العصر ذاته.

وبذلك قد يبدو الإنسان الحر، النبيل حقيقة والصادق مدانا من الأغلبية، والطاغى بالفكر المتوارث، هو البرئ.

ومن ثم يبدو ـ فى نطاق نظام المجتمعات ذلك، النوع الأخير كالإله الحارس للأسرة، والأول عبد تابع له.

وأن كان فى جوهر الأمر أن من يبدو الها بتسلطه على الآخر وتجريده من حريته، هو الذى فى الأصل عبدا فى أعماق ذاته إذ يستمد كيانه من الآخر بسيطرته عليه. وأن كان فى أعماق من هو مستبعد بالغيرة هو الذى كان فى الأصل سيدا لكنه بسماحه لنفسه أن يكون عبدا بارادته، كلا واستسلاما، للطرف الأقوى اجتماعيا، لكنه لايزال يبرر لنفسه زيفا أنه إنسان حر بداخله، وأن كانت الحقيقة تنافى ذلك المنطق.

فالطرف المدعى الحب، ودليله الغيره، هو فى الحقيقة غيور على مصلحته الذاتية وتأكيد وجوده من خلال وجود الآخر واستسلامه له والذى يستمد قوته منه ومن استكانته لوضعه المتخاذل أمامه وأطاعة أوامره..

وعلى ذلك يستحيل، مهما كانت تبريرات المستسلم للطرف الغيور، اعفائه من مسئولية تحوله من إنسان حر إلى مستعبد بالفعل ـ وليس بمحاولة ايحائه لنفسه بعكس ذلك ـ لافتقاده هو أيضا ـ وإن كان بمفهوم مغاير ومختلف عن الأول ـ القدرة على مواجهة وجوده المصيرى وحده بشجاعة حين سمح بتجريد نفسه من ممارسة حريته، دون خوف، كذات متفردة من حقها أن تمارس حريتها بصدق مع النفس، دون خوف من المجتمع،

كما تعطى بالمثل تماما للآخر حرية الرفض أو القبول كذلك، دون أى ادعاءات وهمية من كلا الطرفين فى مواجهة نفسه أو مواجهة الآخر.

وإذا ما أمعنا النظر ودققنا فى مختلف صور الباثوس الايروتيكى بين الرجل والمرأة خلال معظم التراجيديات اليونانيه سنجد أمثلة كثيرة تؤكد على كل تلك المفاهيم بل سنجد الكثير منها يقوى ويرسخ المفهوم السائد لأباحة الشرور، مهما بلغت قسوتها، باسم الحب المرتبط بالغيرة. بل وربما مايحدث فى بعض الأحوال أن يصبحوا مقترفيها بمثابة الآلهة أو الابطال. وأعظم مثال على ذلك ربما يكون مسرحية ميديا.

وفى مجمل أنواع الشرور جميعها يصبح ماوصل إليه أورستيس من نتيجة للشر الذى ينتصر على الخير منطقيا إلى حد بعيد ومتوافقا كذلك مع قول كامى السالف ذكره عن الشر، وعلى ذلك يقول أورستيس:

«علينا أن نتوقف عن الايمان بالآلهة، لو أن الشر ينتصر على الخير» (٥٢)

وعلى الرغم من ذلك ـ سواء بالنسبة للتراجيديات اليونانية أو مسرح العبث المعاصر ـ خاصة عند صامويل بيكيت ـ فليس هناك يقين إيمانى مطلق إذ على حد قول ديستوفسكى عن ستافروجين فى روايته الممسوسون «إذا آمن ستافروجين فهو لايظن أنه يؤمن. وإذا لم يؤمن فهو لايظن أنه لايؤمن» ذلك القول الذى يشمل بالطبع الايمان المطلق بالمفاهيم الدينية السماوية أو الأسطورية على حد سواء.

وعلى ذلك فحتى حرية الإيمان المطلق أو عدم الايمان ـ الشئ اللصيق بعقل الإنسان تماماً وليس خارجه ـ غير مكفولة للإنسان المدرك العبثى. حينذاك يكون الزمن لهذا الإنسان هو الحقل الوحيد الذى يمكنه أن يتحرك خلاله، ذلك المعنى الذى يؤكده جوته بقوله: «الذى يعنينى هو الزمن». ذلك لأن من أهم صفات الإنسان العبثى.

إنه لايفعل شيئا بالنسبة للأبدية رغم إنه لاينفيها. وليس هذا لأن الحنين غريب عنه ولكنه يفضل شجاعته وتعليله العقلى يخبره بحدوده وبوثوقه من حريته المحدودة المؤقته وفراغ مستقبله. وإدراكه لفنائه. فإنه يعيش مغامراته أثناء فترة حياته. فهذا هو حقله وهذه هى فعاليته التى يحميها من أى حكم عليها غير حكمه هو مع عدم الاكتراث بما هو آت. (٥٣)

وذلك المعنى يعبر عنه ايسخيلوس (فى مسرحية أجاممنون) بجدارة واقتدار عظيمين من خلال جملة واحدة فقط على لسان أجاممنون حين يقول:

«إذا ذكرت دائما مماتى.. نجوت من مخاوف الحياة»

وهذا المعنى نلاحظ ارتباطه كذلك بمذهب الرواقيين القدامى الذى يستعين به بول تيلتش لتأكيده على مفهومه للشجاعة من أجل الوجود فيقول:

« إن الشجاعة من أجل الوجود على نحو ماتبدو لدى الرواقيين القدامى تقهر لا الخوف من الموت فحسب وإنما كذلك تعديد العبث» (٥٤).

وعلى الرغم من كل ذلك فإن مخاوف الحياة تفرض نفسها على البشر رغما عنهم ولهذا ـ على حد قول الأغريق المعروف ـ لايستطيع الإنسان أن يحكم على أحد أنه سعيد إلا فى نهاية حياته.

فالالآم التى تكبل قدرات الإنسان شئ حتمى أثناء حياة الإنسان، ومع ذلك فإن قول أجاممنون لهو جدير ببطل اغريقى تراجيدى يمكنه أن يتحرر من أى نوع من مخاوف الحياة، بكل آلامها وتحملها، ليجرب حريته فى تأكيد ذاته أثناء حياته، حقله الوحيد، طالما هو واثق تماما من أن نهايتها الموت، وغير واثق لما سيأتى بعده.

ومن ثم لايبقى أمامنا الآن من هذا المنطلق، سوى تلك الصورة الأخيرة والأكيده والتى لانجدها، بوعى، الا عند البطل العبثى التراجيدى، الذى يملك القدرة على التحرر من الخوف والقلق ازاء الموت، وقدر لايسمح بإن يعوق ارادته، بل يحفزه على تأكيدها خارج ذاته. وبذلك يمكنه التحرر نسبيا من مخاوف الحياة وملابسات القدر، وإمكانية الاختيار الإرادى الحر لمعايشته العبثية التى لايملك عقله الإيمان بغيرها لكنه يستمر محاولا تأكيد ذاته، رغم ذلك.

ولدينا من خلال التراجيديات اليونانية العديد من الأمثلة على ذلك النوع العبثى للحرية عند شخصيات مختلفة. من أهمها كما سبق أن ذكرنا أوديب، بروميثوس، وهرقل.

لكننا سنتناول هنا موقفين متباينين فى مواجهة الألم والحنين إلى الموت، الذى هو عدم (حيث لايسمح بمجال للأمل فى شئ) وذلك من خلال مسرحية الطروادیات إذ نجد على سبيل المثال، اندوماخى تفضل الموت على حياة بشقاء، بل لاترى لحياتها أدنى قيمة فلا فرق عندها أن يولد الإنسان أصلا أو أن يكون ميتا، لكن هيكابى العجوز لحكمتها ـ المرتبطة هنا إلى حد بعيد بالفكر الرواقى ـ وخبرتها بالحياة طولا وعرضا، تفضل

لاندروماخى حياة مليئة بالشقاء والالآم عن الموت وظلمته التى لا أمل فى ومضة ضوء بعدها.

ومن خلال الحوار التالى بين اندروماخى وهيكابى نتبين رؤية كل منهما المتباينة لحرية الموت للتخلص من الألم، تقابلها حرية التعايش مع الألم.

هيكابى: الموت والحياة ليسا شيئا واحدا ياابنتى فأحدهما عدم والثانية تترك مجالا للأمل.

اندروماخى: إنى أقول أنه سيان أن يولد الإنسان أصلا أو أن يكون ميتا والموت أفضل بكثير من حياة بشقاء.

وأمام ذلك المعنى لايسعنا الا ان نتوقف عنده قليلا، لتأمله وذلك لأهميته البالغة فى تاريخ الإنسان الفكرى كله.

«فمن المؤكد أن العدم ليس مفهوما مماثلا لغيره من المفاهيم. إنه سلب كافة المفاهيم الأخرى ولكنه باعتباره كذلك محتوى من الفكر لايمكن أن نغفل عنه بل أنه وكما أوضح تاريخ الفكر الإنسانى أهم المفاهيم الفلسفية بعد مفهوم الوجود ذاته (٥٥).»

فالعدم واحد من أكثر المفاهيم الفلسفية التى حظيت بمناقشات جدلية مستفيضة صعوبة لكثير من الفلاسفة والكتاب منذ بداية العصر الأغريقى ـ وقبله كذلك نسبيا ـ مارا بجميع العصور والمعتقدات المختلفة، حتى يومنا هذا.

وعلى ذلك فإن الحوار السالف ذكره بين هيكابى وأندروماخى عن العدم وتفضيل الموت عن حياة بشقاء وإنه سيان أن يولد الإنسان أو إن يكون ميتا إنما يتضمن ويعنى:

إن القلق (الذى ينتاب أندروماخى) هو الوعى الوجودى بالعدم وتعنى صفة «وجودى» فى هذه العبارة إن المعرفة المجردة بالعدم ليست هى التى تؤدى إلى القلق وإنما الوعى بأن العدم هو جزء من وجودنا الخاص، فليس ادراك فنائنا الشامل ولا تجربة موت الآخرين هى التى تؤدى إلى القلق وإنما الانطباع الذى تتركه هذه الأحداث على الوعى الكامن فينا دائما بأننا لابدلنا أن نموت إنه القلق الذى يعنى التناهى وقد عايشه المرء باعتباره تناهيه الخاص، وذلك هو القلق الطبيعى للإنسان باعتباره إنسانا بل هو بشكل ما قلق كافة الكائنات الحيه، إنه قلق العدم(٥٦).

والجدير بالذكر أن جميع الشخصيات فى التراجيديا اليونانيه، أو غيرها التى تختار التعايش مع الآلام ـ وفقا لقول هيكابى ـ ماهى الاصور متكررة لرمز الشخصية البعبثية الاسطورية سيزيف بكل آلامه ووضعه العبثى من الصخرة وبالمثل كذلك بروميثوس والعلاقة الانتقامية منه من قبل زيوس بإلتهام النسرلكبده كل يوم مقابل ما قدمه لخير البشرية، وبالثل هرقل كبطل اسطورى فذ قام بفعل كثير من الأعمال غير العادية لصالح الإنسان وفى النهاية يحكم عليه زيوس كذلك بالموت حتى لايصل إلى مستواه بالخلود الأبدى.

ومن هذا المنطلق فإن مختلف الآلام، بشتى أنواعها وأسبابه، التى يعانى منها البشر ماهى باختصار سوى معادل موضوعى للحياة ذاتها. إذ حتى الأمجاد الدنياوية التى يحققها الإنسان، والابناء والزواج والحب، ومختلف صور الاختيارات لتحقيق السعادة الأبدية الأكيدة للإنسان لاتجعله يشعر بالراحة أو الأمان وعلى وجه الخصوص، فى مرحلة شيخوخته، فيصبح ادراكه أقوى من ذى قبل، بإن العدم جزء من الوجود ذاته، ولاسيما مع توالى النكبات القدرية من الزمن عليه.

فها هى، على سبيل المثال، هيكابى التى كانت فى الماضى ملكة أصبحت فى حاضرها بعد أن صارت عجوز سبية لاتملك من حريتها إلا أن تنعى المصير الذى وصلت إليه فنسمعها تقول فى مسرحية الطرواديات:

«ماذا بقى لى غير الدموع الآن؟ وطن، وابناء، زوج لم يعد لهم وجود يانفخة كبرياء الاسلاف المتعاظمة؟ كيف صارت إلى العدم»

«آه. آه سبية لمن أمس، فى شيخوختى؟ وإلى أى افق بعيد؟ متهالكة عجوزا مسكينه. هيكلا متهالكا لجسد، امضى لأحرس الباب ـ أو أخدم أبناءهم، أنا التى كنت قبلا ملكة فى طروادة؟».

«وعلى ذلك من بين المحظوظين لاتحسبن احدا من المسعدين قبل أن يموت».

ولكن لأن هيكابى مثلها مثل الأبطال التراجيدين العبثيين كاوديب، وبروميثوس وهرقل وسيزيف وغيرهم، فأنها تتحمل مصيرها المأساوى وماوصلت إليه، على الرغم من عجزها، فتحاول أن تتعايش مع آلامها طالما تشعر بالعجز فى اختيار تغير ما وصلت إليه، بأرجاع هكتور ابنها أو زوجها ووطنها وملكها.

فهى التى تؤمن بإن الحياة ليست كالعدم، وإن الأولى تعطى مجالا للأمل، فهى إن كانت تتمنى أن يأخذها ابنها هكتور بجانبه فى قبره فذلك لما ذكرناه عن طبيعة العدم الذى هو فى الحقيقة جزء من الوجود كامن فى لاوعى الإنسان، ولهذا بعد كل ندب حظها ومصيرها تعود فتنتبه، بالفعل، لضرورة تخطيها لما وصلت إليه بمواجهة نفسها ومصيرها بشجاعة فتحدث نفسها بقولها:

«متيقظة) ارفعى رأسك، ياأيتها السيدة منكودة الحظ على الأرض، واشرعى رقبتك فهذه لم تعد طروادة، ولا أنا مليكة فى طروادة بعد.

فإذا كان الحظ يتحول، عليك أن تتحملى قدرك، ابحرى مع التيار واتبعى مجرى الحظ لاتضعى مقدمة سفينة حياتك فى مواجهة المد الجارف مادام الحظ لابد أن يوجه شراعك. أوه. أوه.»

ومع ذلك، وعلى الرغم من محاولات الإنسان تحمل آلامه ومصيره على الأرض بمختلف الطرق، فما لايستطيع الإنسان مواجهته بشجاعة، وتكمن فيه قمة العبثية التى تجعله يصل إلى الشعور بالعجز الأليم الممزق فى مواجهة قدره وممارسة أى نوع من الحرية ينحصر فى كلمتين: الجنون، الموت. فهما الاثنان، بالتحديد، الغير مسئول عنهما الإنسان وليس بارادته تجنب أحد منهما، خاصة أن اجتمعا الاثنان معا فى كائن واحد فيؤذى بهما أقرب الناس إليه، مما ينعكس عليه هو بالآلم.

فعلى سبيل المثال قتل هرقل ـ البطل بكل المعانى الحقيقية ـ أبناءه وهو فى حالة من الجنون. ذلك الجنون الذى كان يتسم بنوع من أنواع الانفصام ـ كما يعرفه علم النفس حديثا ـ اذ حين يعود هرقل إلى شخصيته العادية يدرك مدى الجرم الذى اقترفه فيفكر فى الانتحار لكنه كباقى الأبطال العبثيين يصمد فى مواجهة قدره ويستمر فى الحياة رغم عذابه وآلامه وشقاء مصيره.

على عكس شخصية فايدرا التى أصيبت كذلك بحالة انفصام تتسم بالانقسام على ذاتها، كواقع قدرى خارج ارادتها، لكنها تقدم على الانتحار بالفعل كنوع من الهروب مواجهة حزنها وشعورها بالذنب اللذان قاداها إلى الجنون ومن ثم التخلص من الحياة.

ولعل المقطع التالى (من مسرحية هيبوليتوس) لكل من فايدرا ومربيتها مايوضح ذلك:

المربية (إلى فيدرا) يالمصائب البشر ويا لامراضهم الكريهة!! ماذا عساى أن أفعل.. أن سحابة الحزن فوق حاجبيك تزداد كآبة. كان كل مطلبك هو الخروج إلى هنا، ولسوف تسرعين على الفور إلى داخل القصر مرة أخرى...

«فايدرا تعسة أنا، ماذا فعلت فى دنياى؟ إلى أى مدى بعيدة أنا عن الرآى السديد؟ لقد جننت، قضى على بسبب ضغينة آلهية. ويحى! ويحى! يالتعاستى! مربيتى العزيزة غطى رأس مرة أخرى. فإننى اشعر بالخجل من أجل ماتفوهت به، غطها، فالدمع يسيل من عينى وتحجرت مقلتاى من شدة الخجل، فعودة المرء إلى صوابه تؤلمه، وأصابته بالجنون شر، لكن الأفضل أن يموت المرء وهو لايدرى.»

وكما يرى يوربيديس، إنه على الرغم من بشاعة المرض النفسى الذى يصيب الإنسان ويسبب له من آلام، إلا أن من يقوم بتمريض المريض يشعر بالآم وهموم أكثر من المريض ذاته ـ خاصة لو كان يحبه كثيرا كمربية فايدرا ـ تدرك عجزها فى تخفيف آلام مرضه أو منع اسبابه.

وتلك الصورة الأخيرة من العجز يصورها يوربيديس، فى نطاق حرية المربية المحدوده، من خلال العبارة التالية لمربية فايدرا عند مواجهتها لمن تحبها حبا كبيرا، ولكنها مع ذلك لاتملك القدرة على تخفيف آلامها، بل ترى من خلال معايشتها لعذابها هى ـ الغير مريضة ـ أن المريض ذاته عذابه أقل ممن يمرضه، لكن بحكمتها وطول خبرتها فى الحياة ترى أن حياة البشر مليئة بالالآم ولاخلاص له منها، لذلك كما ترى، إنه من الأفضل أن يكون الإنسان مريضا لعدم وعيه أحيانا، عن أن يكون ممرضا إذ يصاحب الأخير ألمه، القلق والجهد والادراك وتطرح المربية كل ذلك على النحو التالى فتقول:

«من الأفضل أن يكون المرء مريضا لاممرضا فالحالة الأولى بسيطة، أما الثانية فهى تجمع بين القلق الفكرى والجهد اليدوى، حياة البشر كلها زاخرة بالهموم وليس هناك خلاص من تلك الهموم.»

وجدير بالذكر أن الجملة الأخيرة من تلك العبارة وردت بكلمات أخرى معادلة لها، على لسان افيجنيا عندما قررت أن تموت بقولها أن «حياة البشر مليئة بالمشكلات».

وعلى الرغم من حياة البشر هذه الزاخرة بالهموم والمشكلات التى لاخلاص منها، والتى لايملك الإنسان الا التسليم بها ومعايشتها كجزء اساسى من الوجود، فإن يوربيديس

يصور تحمل الإنسان لها وتقبل استمراره فيها بارادته ـ رغم عجزه ـ أحسن تصوير فى مسرحية هرقل مجنونا على وجه الخصوص، كما صوره من قبل ايسخيلوس فى مسرحية بروميثوس وكذلك سوفوكليس، الذى ربما يفوق الاثنان بسبب تكنيكه المتماسك المحكم تماما، وتراجيديته أوديب وأوديب فى كولونا من خلال شخصية أوديب كأفضل مثال على عبثية قدره وارادته كذلك فى تحديه وتحدى نفسه، وماصاحب كل ذلك من الآم تحملها.

ومع أن حرية البطل العبثى مكفوله له فى التخلص من حياته بارادته منتحرا ـ كما فعل أجاكس مثلا ـ إلا أن البطل العبثى المدرك لحقيقة إن الحياة ليست كالموت، ـ كما ترى اندروماخى ـ ولاتزال عنده قوة ارادة الحياة أكبر من قوة غريزة الموت، مفضلا التعايش مع هموم الحياة وآلامها بدلا من التخلص منها هربا بالموت. وهو إن لم يكن يقبل على الموت بارادته فذلك فى حقيقة الأمر لعدم وثوقه الذى ربما يصل إلى اليقين أن مايتبع موته، عدم.

وهذا المعنى مايجسده يوريبيديس على لسان مربية فايدرا فى هيبوليتوس كتصوير لاستمرار الإنسان فى الحياة رغم غموض الهدف منها وانعدام العدالة، إلا أن ذلك أفضل مما هو غير موثوق به على الاطلاق:

«إن كان هناك شئ أعز من الحياة فإن الظلام يطويه بسحائب ويخفيه عنا.

حقا، إننا نبدو مغرمين بذلك الشئ الذى يبدو براقا فوق سطح الأرض. فلقد ذهبت بنا الحكايات مذهبا آخر.»

لكن نعود فنقول أن الصراع بين الخير والشر داخل النفس البشرية فمن المؤكد إن الإنسان مسئول عنه نسبيا وبقدر ـ على الرغم من جملة يوريبيديس سالفة الذكر التى تقول «علينا أن نتوقف عن الايمان بالآلهة لو أن الشر ينتصر على الخير». فمن الممكن التوقف عن الايمان بالآلهة لكن لابد أن يكون الايمان البديل عنها هو الإنسان، والغير مشابه لتلك الآلهة التى تبيح انتصار الشر على الخير، وربما يكون أوضح مثال على ذلك فكر نيتشه الثورى لكن أن كان من الممكن الإيمان بطاقة الإنسان الروحية على فعل الخير وحب الآخرين كحب الإنسان لذاته، كاقصى صورة للخير، كما نادى بذلك سبانوزا على سبيل المثال، فماذا يمكننا أن نقول عن مسئولية الإنسان فى مواجهة ارتكاب شرور، يكون ضحاياها أبرياء وهو نفسه واحد منهم حين يقتل مثلا وهو فى حالة من حالات الجنون غير المسئول كلية عن اصابته به، ولانتائجها، سوي عجزه التام؟!

أفليس الجنون والموت ـ على حد قول كامى ـ أبشع الشرور التى لاحرية للإنسان فى اختيار احدهما. كما هو الحال كذلك بالنسبة لميعاد مولده، أو مكانه والمصادفات القدرية التى تقابله!

أليس كل تلك الأفكار والحقائق كفيله بشعور الإنسان بالعجز واليأس والهموم التى كما ترى هيكابى إنه لاخلاص للإنسان منها.

ولكن على الرغم من كل ذلك حاول الأغريق أن يتوصلوا إلى وسيلة مؤقته تكفل لهم نوعا من الحرية المحدودة، فى نطاق مختلف أنواع تلك السجون، كمحاولة لتخفيف آلام البشر نسبيا، بعد أن فشلوا فى تحقيق أى نوع من السعادة الحقيقية وكذلك القناعة أو الاقتناع من خلال تجارب الإنسان لحريته، سالفة الذكر، بما فيها معايشته لالآمه ووعيه بها بعمق مأساوى، دون جدوى من محاولة وصوله لأسبابها أو تجنبها، وذلك قبل توصلهم إلى تلك الوسيلة المحررة من آلام الإنسان.

وعلى ذلك كانت هذه الوسيلة هى اختلاقهم لإله الخمر باخوس، وعبدوه ولذلك كان هو الوحيد من بين الآلهة الذين كانوا يقيمون له احتفالا كل عام (*). إذ لم يكن فقط إله للخمر بل إله المروج الخضراء كذلك ورمز الحيوية المتدفقة فى الإنسان، واختصارا هو المحدد من الالآم وجميع القيود.

وربما لأهمية كل تلك الأمور التى انتبه إليها يوربيديس بوعى وإدراك لمآسى البشرية كواحد منهم، كان الوحيد من بين الكتاب الثلاثة العظام للتراجيديا الأغريقية الذى خص ذلك الآله بعمل درامى كامل بعنوان عابدات باخوس.

وربما يكون جدير بالملاحظة فى هذه المسرحية ربط يوربيديس بين الإله وبين من يعبدونه من النساء فسمى العمل باسمهن.

والسبب فى ذلك، كما أعتقد، أن معظم الشخصيات التى كان يصورها يوربيديس فى تراجيدياته وتعانى من آلام مبرحة ولاتجد لها منها خلاصا، كانت شخصيات نسائية، وعاجزة تماما عن تحمل تلك الالآم لافتقادها ارادة قوية للحياة لمعايشتها خاصة القلق الذى كانت تعانى منه ازاء الموت وفى نفس الوقت لايملكن لمواجهة ذلك القلق المدمر، سوى النواح والعويل والندب ومختلف المظاهر الشكلية للأحزان من قص شعر وملابس حداد كنوع من تفريغ بعض الشحنات العالية المتدفقة من الانفعالات بلا حدود.

فالمرأة كان يصورها يوربيديس فى جميع مسرحياته تقريبا كطبيعة جياشة بالانفعالات المتطرفة في معظم الأحوال وعلى وجه الخصوص حين تحب وكذلك عندما تفقد من تحب، سواء كان من فقدته زوجا أو ابنا، بما يوحى بعدم قدرتها دونه، على حمل عبء حياة العيش بشكل خلاق شجاع نسبيا، وليس مدمرا، مما يؤكد ان من طبيعة المرأة بوجه عام، حين تحب لاتود أن تسكن فى كيانها، لنفسها بشكل ما، بل فى كيان من تحب وبذلك تفقد ذاتها وكيانها كله فيمن تحب حيا أو ميتا على حد سواء، خاصة اذا ماكانت قد تعدت سن الشباب. وبذلك تصبح كئيبة، ومحطمة لنفسها ولغيرها، كنعصر بشرى معطل بل ومعوق للرجل كذلك أن كان زوجا أو ابنا.

فى حين أن حق ممارسة عبادة باخوس تبشر بإمكانية تخطى شعور عجز الإنسان على تحمل آلامه وأحزانه وتخلق فيه الحماس لمواصلة الحياة بحرية ودون تسلط الشعور بالخوف من الموت أو غيره من قيود الخوف المكبلة لطاقات الإنسان.

وعلى ذلك فقد كان من المهم للمرأة فى ذاك الوقت كى تصبح إنسانة خلاقة ـ كذات مستقلة ـ وغير معوقة للرجل بل عنصر يشد من ازره ويشجعه على تحمل مآسى الحياة، أن تتحرر من قيودها التى كانت تغلل عقلها ووجدانها، من كثرة الأحزان والاستغراق التام فى اغوار نفسها، وبالتالى كانت عاجزة عن تخطى ذاتها، أو تخطى الشعور بالعجز أمام قلق الوجود والعدم المتضمن الغموض وعدم الفهم كذلك.

وقد كان على مايبدو أن صناعة الكروم وتقطيرة نبيذا يمارسها بعض الرجال ويشربونه، سرا. إلى أن أحكم رجل صناعته تماما وتيقن الرجال، بالممارسة، من فائدته عليهم، فقرر ذلك الرجل التبشير بدعوة الجميع للايمان بما صنع، وبالتالى الايمان به. وهو من يدعى باخوس. وبذلك لاتكون ممارسة حق عبادته فى نطاق خاص أو قاصرة على الرجل دون المرأة بل يصبح حق للجميع، يمارسونه كل الناس فتصبح ممارسة عبادته مسموح بها علانية، خاصة المرأة التى كان محرم عليها كثير من الحقوق، الذى كان من بينها هذا الحق. وذلك كنوع من محاولة تغيير بعض التقاليد الاجتماعية التى كانت تحكم وضع المرأة، الأدنى من الرجل فى ذاك الوقت.

وعلى ذلك فجدير بالملاحظة أن باخوس يظهر فى بداية المسرحية على هيئة بشر، ثم يتجلى فى صورته الآلهية قرب نهاية المسرحية. بما يوحى ذلك بأن هذا الآله هو فى الاصل إنسان عادى، وصل إلى صورته النهائية بفضل تأثير اكتشافه على البشر، الذى حول بعض

منهم بالفعل إلى مايشبهون الآلهة حين يكونون فى تجليهم الياخى فيصبحون قادرين على الخلق (وهذا بالفعل ماحدث بالنسبة لخلق بذور التراجيديا والكوميديا) بل وقادرون كذلك على معرفة الغيب. الذى ماهو فى حقيقة أمره سوى تفكير عقلى متأمل محكم لما هو آت على ضوء واقع الحاضر للإنسان وماضيه كذلك أى طبيعته وأفعاله الناتجه عنها، وربط الاسباب بالنتائج عن طريق استقراء العقل. وذلك المعنى تقريبا هو مايعلن عنه تيريسياس، سنذكره فى حينه.

وربما لايغيب كذلك عن العقل أن صناعة الخمور كانت معروفة من قبل عصر الأغريق عند قدماء المصريين الذين كانوا مشهورون بصناعة وتخمير الشعير التى كان يطلق عليها الجعة (البيرة).

والحقيقة أن الملاحظة الأولى التى سبق ذكرها، أى حق ممارسة النساء لعبادة باخوس للتخفيف من احزانهم وقلقهم الوجودى مع الملاحظة الأخرى بظهور باخوس أولا فى صورة بشر ثم تجليه بعد ذلك فى صورة إله، مايوحيان معا بعلاقة إنسانية بين باخوس كرجل وبين النساء الباخيات، ومن ناحية أخرى يوحى تجليه بعد ذلك فى صورة آله كرمز لتمجيده وتخليد اسمه وكذلك رمز لانتصاره على الديانات التقليدية التى كانت موجودة بل تحول واحد من رموزها عنها متمثلا فى تيريسياس العراف الأعمى العجوز المعروف ـ وفقا للتقاليد الأغريقية من خلال العديد من التراجيديات ـ إنه يتمتع بشهرة ومكانه عالية رفيعة بين أهل طيبة عامة، وإمكانياته غير العادية فى معرفة الغيب ـ والذى ربما كان يمارس عبادة ديونيسوس سرا كذلك من قبل ـ فهو العراف الذى يطلق عليه، جد الملك نبثيوس عن أمه، إنه حكيم «فى مسرحية عابدات باخوس لذلك يطلب رأيه وتفسير، لما يشعربه من حماس الشباب وهو يرقص منتشيا بخمر باخوس، رغم شيخوخته، وكذلك عدم شعوره بالتعب ليلا أو نهارا تلك السمات التى كما يعتقد من بين مآثر باخوس.

وعلى ذلك يجئ رد تريسياس على الملك الشيخ العجوز مثله كالتالى:

> أنك تحس ما أحسه تماما. إذ أحس اننى فى ريعان الشباب. وسوف أحاول الرقص (٥٩).

وعندما يسأله ذلك الجد كادموس:

> «هل سيرقص لباخوس كلانا فقط من بين أهل المدينة..؟»

فيجئ رد تيريسياس عليه (وهو المعروف عنه حدة البصيرة ورجل الدين الحكيم الذى يصل إلى حد النبوة فى بعض التراجيديات اليونانية):

«نعم، لأن كلانا فقط يفكر بحكمة والآخرون حمقى».

ومن المؤكد أن يوربيدس لم يقض نهائيا على العلاقة الدينية بين الديانه الأغريقية والمسرح الأغريقى لكنه حاول وجاهد حتى كادت تبدو وكأنها مجرد علاقة ظاهرية. فالبرغم من أن مسرحيات يوربيديس كانت تعرض فى المناسبات الدينية وتتناول موضوعات مأخوذة من الدين ـ شأنها فى ذلك شأن مسرحيات كل من ايسخيلوس وسوفوكليس ـ إلا أنها ذات طابع غير دينى ويغلب عليها الطابع الدنيوى. فلم يكن يوربيديس يكشف عن المغزى الأخلاقى فى تراجيدياته أو يشير إليه فى لغة واضحة وبطريقة مختلفة تمام الاختلاف، إذ أنه يكتفى فى أغلب تراجيدياته برسم مشهد كامل يصور آلام الإنسان ومعاناته ثم يتركه وجها لوجه أمام المشاهد ليحدث تأثيره عليهم.

هكذا تبنى يوربيديس منهجا فكريا جديدا، وركز اهتمامه على تبيان حقائق الطبيعة البشرية أكثر من التعرض للمشاكل الدينية (٥٩).

ومما يؤكد تلك العلاقة الظاهرية بين الديانه الأغريقية والمسرح الأغريقى، اهتمام شخصية مثل العراف تيريسياس بالرقص وعبادته لباخوس، كإنسان حكيم ـ والآخرون حمقى ـ لتخفيف آلامه النفسية والجسدية التى على مايبدو كان جزء من تلك الالآم نابع من اصابته بالعمى ـ الذى لم يكن له يد فيه ـ ولكن ربما لقوة البصيرة عنده ـ التى تميز بها عبر التراجيديات والأساطير ـ هى التى قادته فى شيخوخته الى ممارسة عبادة باخوس وربما قبل ذلك، سرا.

ومن خلال الحوار التالى بين كادموس وتيريسياس مايؤكد العقيدة التى وصل إليها الأخير فى نهاية حياته ـ وفى ذلك بالطبع مايعبر عن وجهة نظر يوربيديس ذاته وإن كان باسلوب غير مباشر ـ وهى أن الدين ليس فى حقيقة امره الا تقاليد متوارثة من الآباء الى الابناء، ومن هنا جاءت قوتها وصمودها أمام الزمن المتتابع، على الرغم من أن الحكمة التى انبثقت من عقول مفكرة توحى بضرورة تأمل ذلك كله ومايحدث للإنسان من آلام ليعى بحقيقة أمره ووضعه فى الكون ومما يعطى قوة لذلك المنطق الذى يشيد به يوربيديس أنه يرد على لسان تيريسياس رجل الدين ذاته، الذى يتخطى منطقة ذلك المعنى إلى ماهو

أبعد منه فى قوله إن الآلهة لاتعنيه فى شئ بل المهم هو محاولة التغلب على الشعور بعجز الشيخوخة:

كادمـوس: أنا لا احتقر الآلهة. فأنا من البشر الفانين.

تيريسياس: إننا لانتطق مايختص بالآلهة. فتقاليد ابائنا، التى ورثناها والتى تضارع الزمن فى القدم، لايستطيع أى منطق أن يهدمها.
رغم أن حكمتنا قد انبثقت من عقول مفكرة. رب قائل يقول أننى لا أقيم وزنا للشيخوخة عندما أذهب للرقص ورأسى متوج باللبلاب كلا، فلم يحدد الإله (باخوس) أن كان الرقص واجبا على الشباب أم على الشيوخ.

وجدير بالذكر والاعتبار، لماله من أهمية، أن مكان أحداث عابدات باخوس تدور أما، قصر الملك كادموس، كما يوجد على المسرح قبر (ابنه كادموس) وفروع من نبات العنب وتكمن أهمية ذلك فى دلالاتها الموحية من تجاوب الملك لعبادة باخوس الدنياوية، ـ تضامن مع تيرسياس وفى ذلك ماينافض بين سلوكه وأقواله تقاليد اجدادة. وما للقبر من دلالة أيض رمزية للموت الذى يقبع على المسرح فى انتظار الجميع، ذلك القبر الذى يقابله نبات العنب الذى يستخلصون منه النبيذ، الذى وفقا لعبادة باخوس يخفف من العذاب العبثى لمر ينتظرون الموت أو يشعرون بقلق ازائه، كما يخفف أيضا من آلام من يعانون من فراق مر يحبون، بالموت.

وعلى الرغم من سخرية الملك الشاب بنثيوس بعبادة الإله المستحدث، الذى يبشر ! تيريسياس، وعلى الرغم من أنه يلقى القبض على عدد كبير من عابدات هذا الآله بسبب تمجيدهن له بالرقص جماعات بعد أن شربن من دنان خمر، وسعى كل واحدة منهن إل أماكن منعزلة لأرضاء شهوات الذكور وشهوتهن كذلك، وظهورهن فى صوره ماينادياة كاهنات يقدمن الآضاحى، على الرغم من كل ذلك يدين تيريسياس الملك بنثيوس ويصفا بالاندفاع والقدرة على الكلام لكن ينقصه التفكير السليم، ويدافع عن هذا الإله الجديا باخوس، الذى يسخر منه الملك فيجئ دفاع تيريسياس عنه بالأبيات التاليه التى تعبر ء مآثره، فتنبئنا بما قد ساد بالفعل فى المستقبل:

«إن هذا الإله الجديد ـ الذى تسخرأنت منه ـ قد لاأستطيع أن أوضح لك إلى أى مدى سوف يكون عظيما فى هيلاس. إذ أن هناك أيها الشاب، قوتين رئيسيتين بين البشر: الإلهة ديميترـ أنها الأرض، أو سمها بأى اسم تشاء ـ التى تقدم للبشر الغذاء فى صوره الجافة.

ثم يأتى بعدها ابن سيلى، الذى توصل إلى استخراج شراب سائل من الكروم بديلا للغذاء الجاف وقدمه للبشر ليخلص النفوس البشريه المعذبه من الأحزان ـ طالما ترتوى من نبع الراح ويمنحهم النعاس ويساعدهم على نسيان مشاكلهم اليومية ـ فليس هناك علاج آخر غيره لأزالة الالآم. ورغم كونه الها فإنه يقدم قربانا للآلهة كى يحقق البشر طريقة الخير لأنفسهم.»

لكن ليست تلك فقط مآثر باخوس، التى يشيد بها تيريسياس بل يصل به الأمر لأن يقول للملك ممجدا مكانته الروحية وليست فقط الحسية كما يعتقد نبثيوس:

«إن هذا الإله يعلم الغيب. إذ للتجلى الباخى والتقمص المانيادى ضلع كبير فى التنبئو بالغيب فعندما تلبس روح الإله ـ وهو فى كامل قوته ـ جسد العابد تجعله قادرا على التنبؤ بالمستقبل.»

أما من ناحية ارتباط عبادة باخوس بالجانب الحسى إلى حد الشبق اللانسانى مما يسبب انحراف النساء عن وضعهن اللائق انسانيا وذلك بجريهن وراء شهواتهن فقط اثناء ممارسة عبادتهن لباخوس فإن تيريسياس يدافع عن الإله ويبرؤه من كل تلك الأعمال التى يقمن بها النساء بسبب طبائع بعضهن وليس بسبب ممارسة عبادة باخوس وذلك بما يعنى أن المرأة من الممكن أن تكون هكذا بدون باخوس ومن الممكن أن تكون معتدلة أثناء ممارستها لعبادته.

وعلى ذلك يحاول تيريسياس اقناع الملك بنثيوس ليستحثه على أدخال تلك العبادة فى بلدته وأن يؤمن بها ويسمح بممارستها دون ايذاء أحد بسبب ذلك بل يصفه بعدم الحكمة فيقول له:

لاتعتقد ـ إن كنت تعتقد ـ إن حكمك لابد أن يكون سليما. استقبل الإله فى أرضك، قدم إليه القرابين، ولتكن باخيا، ولتتوج رأسك.

إ ن ديونوسوس لن يرغم النساء على إن يعتدلن فى شهواتهن، فذلك يعتمد على طبيعة المرأة. الاعتدال يتوقف فى جميع الأحوال على شخصيتها وعليك أن تتحقق من ذلك. وحتى أثناء احتفالات باخوس، فإن المرأة المعتدلة لايجعلها شئ تحيد عن اعتدالها(١).

وذلك المعنى بوجه عام ماتقوم عليه المسرحية اساسا: أى الايمان بعبادة باخوس والسماح بممارستها من أجل خير الإنسان، لكن على ألا تصل إلى حد التطرف، فيفقدون النساء وعيهن، فيجلبن الحزن لأنفسهن ولغيرهن كذلك بدلا من تحقيق نوع من السعادة والشجاعة والصمود، وتأكيد الذات. كما حدث، على سبيل المثال، مع الباخية أجافى حين قتلت ابنها الملك بنثيوس وهى فى حالة سكر بين دو إن كان فى ذلك ايحاء رمزى درامى للانتصار على فعالية البؤس (٦) وقهره عن طريق ممارسة عبادة باخوس).

ولا أن يصل الكفر بعبادة الإله باخوس إلى حد التطرف كذلك فينهزم الكافر أمام تطرفه كما حدث مع بنثيوس وهو الملك الغريب عن أهل طيبة كما يتنبأ تيريسياس بذلك قبل أن يقتل، كنتيجة لأفعاله ومعتقداته ـ وليس تنبأ بغيب مطلق منها ـ فى تمسكه بتحريم حرية ممارسة عبادة باخوس التى تخفف من أحزان البشر. تلك النبؤة وذلك المعنى المشار إليه هنا عن بنثيوس الذى سيجلب الحزن الى بيت كادموس «والد أجافى» تعبران عنهما الابيات التالية على لسان تيريسياس بقوله:

أحذر ياكادموس حتى لايجلب بنثيوس الحزن إلى أهل بيتك. أنا لا أقول ذلك متنبئا بالغيب بل تعليقا على أفعاله فهو أحمق يتحدث فى حمق.

وبالفعل تتحقق نبؤة تيريسياس التى قوامها التحليل المنطقى السيكولوجى لطبيعة الشخصيات وكذلك طبيعة الظروف المحيطة بها واستنتاج قياس عقلانى مستمد نتائجه من أسبابه.

وأن كان حديثنا عن حرية حق ممارسة عبادة باخوس وتبشير تيريسياس بها وتعديد مآثرها كديانة جديدة فذلك لأهميتها فى مقابل كم الآلام والأحباطات الإنسانية والآمال التى كانت صور الحرية الوهمية على الأرض التى تجسدها معظم الشخصيات التراجيدية الأغريقية، عبثا كما سبق توضيحها فى الفصول السابقة وهذا الفصل كذلك، ولأهمية تلك العبادة أيضا، لنفس الأسباب تقريبا، فى مسرح العبث المعاصر، خاصة فى الغرب وارتباط النبيذ ايضا، على وجه التحديد بالمسيح كمخلص للبشر من آلامهم وآثامهم وأن كان بمفهوم يختلف عن العصر الاغريقى بالطبع، ذلك ما سنوضحه فى الباب الثانى.

غير أن ممارسة تلك العبادة عند الأغريق، التى كانت مستحدثه فى طيبة أثناء كتابة بوربيديس لمسرحية عابدات باخوس على ما يبدو، تتضمن اساسا وسيلة للخلاص من آلام البشر أو التخفف من عبثها قليلا لتحملها لقدرتهم على الاستمرار[٦١] وكـذا تزويدهم بشجاعة معايشتها مع تزويدهم كذلك بقدرتهم على فعل الخير وحب الآخرين. فمن أهم سمات آله باخوس أنه قادر على انتشال المعذبين ممن يمارسون حق عبادته من أحزانهم والتعاطف فيما بينهم مع آلامهم فى جوروحى عذب تعمقه نفحات موسيقى الناى الحزين التى تملأ فراغ الزمن بغير حدود وذلك ما تلخصه الابيات التالية.

فمهمة ذلك الإله أن يجعل الجماعات فردا واحدا أثناء الرقص وأن يجعلها تشعر بالسعادة مع نغمات الناى وأن تتخلص من الأفكار السيئة عندما يحل سحر الراح أثناء احتفالات تكريم الآله.

غير أن تلك العبادة (المستحدثة فى طيبة) لم يدعو باخوس إليها الاغريق فحسب بل نشرها من قبل أن يأتى إلى طيبة ـ على حد قوله ـ فى أراضى اللوديين والفروجيين وسهول فارس وإلى مدن باكتريا، وإلى أرض الميدين، وإلى بلاد العرب السعيدة، وإلى جميع مناطق آسيا الواقعة عبر بحر المالح والتى يسكنها خليط من الأغريق وغير الأغريق وحيث توجد مدن ذات ابراج عتيدة..

فمباهج الحياة التى بحققها ذلك الإله بجانب مقدرته على بث النشاط والحماس، فى عباده، من أجل تزويدهم بشجاعة الوجود، فضلا عن قدرة من لهم موهبة الخلق ممن كانوا يؤمنون بممارسة عبادته قد خلقوا منها وعن طريقها الدراما بشقيها، على أدنى تقدير، وأبدعوا فيها إلى أن تطورت على أيدى كتاب التراجيديا الثلاث العظام وكذلك أرستوفانيس، وذلك لتسجيل مآسى الإنسان ومواقفة الهزلية على حد سواء كنوع من ممارسة الحرية بالعمل الخلاق كاحدى الوسائل الخالدة، لتأكيد الخالق المبدع أثناء وجوده فى الحياة، وبعثه بعد الموت هو صله بهم بأعماله الخالده، مثلما كانت تفكر افيجينيا، على سبيل المثال .

ولعل كثير من الفلاسفة المحدثين والكتاب المعاصرين أيضا قد تأثروا بفكر يوربيديس، على وجه الخصوص، كما تأثروا كذلك بالفلسفة الأغريقية بمختلف مناحيها وربما من خلال الفقرة التالية، ما يؤكد تأثر سبينوزا، على سبيل المثال، بالفكر اليونانى، كما تبلور كذلك العلاقة الأساسية بين الشجاعة وتأكيد الذات، كما أوردناها فى هذا الفصل:

يقوم سبينوزا بإيضاح العلاقة بين الشجاعة وتأكيد الذات فيستخدم اصطلاحين هما: Fortitudo أى الصمود وanimositas أى الروحانية، والصمود - كما هو فى الأصطلاح المتعارف عليه - قدرة الروح وقوتها على أن تكون ماهى عليه جوهريا، أما الاصطلاح الآخر أى الروحانية المستمد من اللفظ اللاتينى anima أى الروح فهى الشجاعة بمعنى السلوك الشامل للشخص وتعريفها هو: الرغبة التى تكافح بها كل إنسان للحفاظ على وجوده الخاص بمايتفق فحسب مع ما يمليه العقل(٦٢).

وربما يبدو بوضوح خلال هذه الفقرة أن ذلك ما قد توصل إليه يوربيديس من خلال تراجيدية عابدات باخوس، على وجه التحديد، بجانب أعمال أخرى له ورد ذكرها ايضا، لقيمة العقل والمنطق السليم المعتدل والضمير اليقظ، وليس مجرد التقاليد المتوارثة وممارستها دون تعقل، من أجل الحفاظ على جوهر الروح المرتبط بالشجاعة والصمود وتحمل الآلام بمختلف الوسائل الممكنة، كل وفقاً لطبيعته وتكوينه كمحاولة لتحمل عبء آلام النفس البشرية أزاء قلق الموت والغموض الذى يكتنف ميلاد الإنسان وكذلك موته، ذلك القلق الذى ينعكس على مختلف أنشطته خاصة بالنسبة للإنسان المدرك لوضعه العبثى فى الكون وانعدام حريته لوعيه المستمر بتهديد الموت له فى أى وقت.

وعلى ذلك فقد كف البعض - المدركون - لتلك الحقائق عن توهمهم أنهم أحرار، بعد أن كانوا يتصرفون قبل أدراكهم كما لو كانوا أحرار بالفعل - على حد قول كامى المشار إليه من قبل.

والحقيقة أن حريتهم الحقيقية الوحيدة تكمن فقط فى اختيارهم الحياة بشقاء عن موت - على حد قول هيكابى - عدم.

الفصل الخامس

الصداقة

أن رؤية يوربيديس، على وجه الخصوص، للصداقة، تنبع من أن الإنسان هو مقياس كل شيء.

وهذه الرؤية لمفهوم الصداقة، والتى تصل إلى حدود العبثية تبدو من خلال الحوار التالى بين **أورستيس**، والرجل العجوز، الذى يمتلك حكمة التاريخ الإنسانى بكل قسوته:

أورستيس : «... أما زال لدى فى أرجوس أى مجموعة من الاصدقاء المخلصين؟ أم أننى، كمقاديرى، مفلس تماما؟

العجوز : يا بنى ليس لديك الآن أى صديق فى ساعة محنتك، لا، لا فتلك نتفة من حسن الحظ النادر، أن تجد شخصا آخر يقاسمك مقاديرك سواء فى السراء أو الضراء، أنت مجرد من كل صديق تماما، كل أمل راح عنك، ثق مما أقول لك، فعلى ذراعك وحظك أنت مقدور عليك أن تعتمد لتكسب بيت أبيك ومدينتك.

أورستيس: ماذا ينبغى أن أفعل لأبلغ هذه الغاية؟

العجوز: أذبح ابن ثويستيس وأمك[٦٣].

أن تلك القسوة التى يدعو إليها العجوز، أورستيس لينقذ نفسه بتحقيق ما يريد إلى حد قتل أمه، لتذكرنا على الفور بقول زرادشت:

«لقد آن لكم أن تقولوا: لا تهمنى رحمتى، أفليست الرحمة صليبا يسمر عليه من يحب البشر؟ورحمتى لما ترفعنى على الصليب»

كما يذكرنا ايضا قول العجوز، بقول داروين الشهير بأن البقاء للأصلح والأقوى. وأن كان يوربيديس يبرر تلك القسوة من منطلق سياسى ودينى بجانب العنصر الذاتى، فنجد عند

نبتشه أن تلك القسوةتنبع من منطلق دينى اجتماعى مرتبط بموقف الحواريين من نبى الرحمه والسلام والصداقة الخالصة لخلاص البشرية عيسى وهذا ما سنلاحظه أيضا من خلال مسرح العبث المعاصر.

أما داروين فمن المعروف أن رؤيته تلك مستمدة من خلال نظريته فى أصل الأنواع، وتأمله الطويل ودراسته لتاريخ جميع الكائنات على الأرض التى من أهمها الإنسان خالق الحضارات.

الكل إذن لا يفكر ولا يعنيه سوى مصلحته الشخصية انقاذا لنفسه من صليب الرحمة ـ أى كان نوعيا ـ ومع أى كان طالب هذه الرحمة!

وهذا ما يبدو بوضوح من خلال معظم التراجيديات اليونانية إذ يتساوى الجميع فى ذلك الموقف الذاتى الأنانى على ضوء حقيقة الطبيعة البشرية، سواء فى علاقة الأخ بأخيه (ابناء أوديب) أو الأخت مع أختها (انتيجون واسمين) الأب مع ابنائه (أجاممنون وأفيجينيا)، الأم مع ابنائها (كلتمنسترا، الكترا وارستيسر)، الزوج مع زوجته (أجاممنون وكليتمنسترا، مينالوس وهيلينا)، حتى بلياد الصديق المخلص لأورستيس كان صديقا له فى فعل الشر، بل وتابعا لأورستيس الذى زوجه لأخته الكترا شريكته فى القتل (عن يوربيديس) ربما ليكون من أفراد العائلة المالكة.

والحقيقة أن لدينا العديد من الأمثلة على ذلك العداء، المرتبط بالطبيعة الإنسانية، من خلال التراجيديات اليونانية لا حصر لها. وأن كنا نلاحظ أن معظم الشخصيات التى ترتكب أى نوع من الشرور، تحاول تجميل وتبرير فعلتها على أنها خير للغير أو قضاء وقدر، وما ذلك فى حقيقة الأمر إلا يهدف الوصول إلى هدفها هى المنشود فى النهاية.

فالكل لا يفكر إذن، فى غير مصلحته الخاصة، مهما كانت النتائج المأساوية التى تعود على الآخر من وراء تلك المصلحة ومهما كانت مكانة ذلك الآخر بالنسبة له، خاصة لو كان ذلك الآخر، فى محنة ففى أوقات المحن ـ كما يقول يوربيديس على لسان العجوز ـ يندر وجود الصديق.

ولنأخذ مثالا آخر من مسرحية هرقل مجنونا، من خلال حوار بين هرقل وزوجته ميجارا، بعد أن علم هرقل بحكم الملك بقتل أولاده وزوجته وهو حوار يعمق الشعور بعزله الإنسان فى أوقات الشدة.

فان كان هرقل ـ كبطل تراجيدى مثالى ـ لا يزال يتوقع من الآخرين أن يقفوا بجانبه ويساعدونه وقت محنته ـ كما يفعل هو ـ إلا أن زوجته كإنسانة عادية، أكثر واقعية منه، وذلك ما سيتضح لنا من حوارهما التالى:

هرقل: هل كنت معدما من الأصدقاء إلى هذا الحد وأنا فى عزلتى؟

(فتؤكد ميجارا على نفس معنى تساؤل هرقل الاستنكارى بقولها:)

ميجارا: ومن أين لك بأصدقاء مع حظ تعس؟

(فيجيبها هرقل كما لو كان يحدث نفسه بقوله:)

هرقل: أليس من الممكن أن يكونوا وسيلة لتخفيف بلائى..؟

(فتعيد ميجارا على مسمع هرقل ما قالته له مؤكده على انعدام الصداقة وقت المحن بقولها:)

ميجارا: أصحاب الحظ التعس، أكرر لك ما قلته، ليس لديهم أصدقاء.

وفى نفس المسرحية، هرقل مجنونا، لكن من وجهة نظر الملك امفتريون ـ يتأكد لنا ايضا صعوبة وجود صديق، حين يحدد مفهومه العبثى عن الصداقة بقوله:

امفتريون: بالنسبة للاصدقاء، البعض منهم كما يتراءى لى غير مخلصين، بينما آخرون، الذين يكونوا أوفياء فليس لديهم القوة بعد لمساعدتنا، هذا ما يعنى سوء الحظ بالنسبة للرجل (الإنسان).

فالصداقة منحة إلهية من الممكن الا تكون من نصيب أحد على الاطلاق.

فالذى يحقق أقل رغبة مفيدة بالنسبة إلى ـ على الرغم من استحالة تطبيق هذا عمليا ـ فهو الذى يجتاز اختيار الصداقة.

وإذا انتقلنا إلى صورة أخرى من مفاهيم الصداقة العبثية، فسنجد أن الإنسان، الذى يندر وجوده كصديق، إذا ما وقف بجانب من يحتاجه ليتخطى محنته، يكون جزاءوه على رحمته: الصلب مهما كان نبل رحمته وسموها كموقف انتيجونا من والدها أوديب، على

سبيل المثال (أوديب فى كولونا) حين صاحبته فى رحلة شقائه المرير، ولم تتخل عنه فى وحدته ومحنته، كاوفى صديق، كما لو كانت روح قدسى.

وكموقف انتيجونا أيضا مع أخيها بولينيكيس (فى مسرحية انتيجونا سوفوكليس) وذلك بتضحيتها بحياتها دفاعا عن حق إنسانى من منطلق دينى بدفن الميت، بغض النظر عن النظم السياسية التى كانت سائدة.

وأن كان موقف انتيجونا الأخير، يعبر عن جموح عاطفى مرتبط بطبيعتها التراجيدية القريبة إلى حد بعيد من أبيها (وأخيها) أوديب، إلا أنه موقف يوحى بالخير والنبل الأصيل، النادر تواجده.

على الرغم من ذلك، ولذلك ايضا، فهى تدفع حياتها عبثا ـ وهى لا تزال فتاة صغيرة ـ ثمنا لنبلها، فتصلبها رحمتها على الصليب، وتحرم من نور الحياة، فى مقابل تنفيذ قانون وضعى من صنع كريون للحفاظ على ذاته وملكه (وأن كان مقابل ذلك يدفع زوجته وابنه إلى الانتحار) وأن كان قرار كل من الاثنين بارادته واختياره، لمصيره. تلك النقطة التى سنعود إليها فى نهاية هذا الفصل لأهميتها.

أما فيما عدا تلك الأمثلة النادرة، التى تجسدها لنا انتيجون على وجه الخصوص، فما من إنسان لا يفكر فى غير ذاته والحفاظ عليها، مهما كان الثمن، وعلى وجه التحديد، وقت المحن والشدائد.

أجاممنون ـ عند ايسخيلوس، على سبيل المثال ـ قد ضحى بابنته افيجينيا، من أجل تحقيق مجده وشهرته، وأن كان ذلك الفعل بحجة الولاء للآلهة وتحقيق عدالتها.

وكليتمنستراقد ضحت بابنائها فى سبيل عشيقها الذى أصبح زوجها، بعد أن تخلصت من حياة أجاممنون.

كذلك ولدىّ أوديب اتيوكليس وبولينيكيس، الذى قتل كل منهما الآخر من أجل الاستيلاء وحده على العرش.

ميديا، التى تخطت كل حدود المنطق والرحمة، فقتلت ابرياء من بينهم أطفالها، انتقاما لنفسها من زوجها الذى كان يريد الزواج من ابنة كريون.

وعلى الرغم من تلك القسوة، أو ربما بسببها، لم تصلب ميديا على صليب الرحمة، بل سامحتها الآلهة، ورفعتها إلى أعلى.

أما ياسون صاحب الحجة المزيفة،والتبرير المكشوف، فأنه يعزو فكرة زواجه لمفهوم آخر عبثي عن الصداقة ـ بوجه عام.

يدعي ياسون أنه قد فكر في الزواج من ابنة كريون ـ أساسا ـ كي يجنب زوجته وأولاده العوز والاحتياج لأى صديق سيهرب منهم عند الحاجه إليه.

وأن كان ذلك المعنى للصداقة عبثى وحقيقى، إلا أن ياسون يقدمه كحجة دامغة أكيده لا تناقش لاخفاء دافعه الحقيقى الذاتى فى الزواج من ابنة ملك.

وعلى ذلك يقول لميديا مدافعا عن موقفه، مبررا له، بحجة عدم وجود الأصدقاء وقت المحن:

«أقدمت على ما فعلت ـ وهذا أهم الأسباب ـ كي نعيش سعداء وحتى لانقاسى مرارة العوز، فأنا أعرف أن الصديق يسرع هاربا من صديقه المحتاج.»

هناك مفهوم آخر للشعور بالعزلة دون رفيق، بسبب رحيل الإنسان عن بلده إلى بلد آخر، حتى لو كان بصحبة زوج وحبيب. وذلك ما حدث مع ميديا حين هام فؤادها حبا بياسون ـ على حد قول الجوقة ـ فآثرت الرحيل إلى بلد عزّفيه الصديق، فصارت وحيدة وبلا عون حين تخلى عنها زوجها، وتركها تقاسى بلا رفيق.

وبسبب ذلك، جرؤ كريون على طردها من أثينا، بينما كانت تقاسى من الشعور بالذلة والوحدة والألم.

وأن كان يبدو أن ميديا مضطهدة من الآخرين بسبب شعورها بالعزلة، غير أن الحقيقة أيضا أنها قد رحلت عن بلدها إلى بلد يعز فيها الصديق بارادتها الكاملة ومن أجل نفسها ـ على حد قول ياسون لها.

شكل آخر عبثي للصداقه ـ وأن بدى فى ظاهره صداقة حقيقية خالصة مخلصة ـ وهو إذا ما أنتاب صديق رغبة جامحة فى تقديم مساعدة غير موفقة لا صدقائه ـ خاصة أن لم يكونوا راغبين فيها ولم يطلبوها ـ عندئذ يتسبب ذلك الصديق فى تحطيم صديقه بدلا من مساعدته، إلى الحد الذى يفقد حياته كوسيلة لمحاولة تصحيح ذلك الخطأ الذى أوقعه فيه صديقه، حتى لو كان بدافع النية الحسنة.

ما حدث مع فيدرا، على سبيل المثال، حين خصت مربيتها بسرها، وصرحت معها عن مشاعرها نحو هيبوليتوس فسارعت المربية بابلاغه عما خصتها بها فيدرا من سر، خاص

بكوامن نفسها، ربما لتخفيف ثقل كتمان مشاعرها نحوه ومعاناتها النفسية وليس لأخبار هوبوليتوس بحبها له، حتى يسرع بانقاذ فيدرا ـ من وجهة نظر مربيتها ـ من عذاب الحب الجامح المكتوم ـ ايروس ـ الذى تسبب فى مرضها .

وعلى ذلك، جاءت النتيجة بعكس ما كانت تريد، فيدرا وما تصورته المربية حين أسرعت وأبلغت هيبوليتوس، مما أدى إلى هلاك فيدرا فى النهاية بانتحارها.

والحوار التالى يوضح لنا علة ذلك النوع العبثى من الصداقة، كما يوضح لنا نتيجته وانعكاسه السىء على فيدرا فى مسرحية هيبوليتوس:

الكورس: واسفاه لهذه الشرور خُدعت ياعزيزتى اية نصيحة اقدمها اليك؟ اسرارك انكشفت قضى عليك تماما آى: آى. آى! خدعك الأصدقاء.

فيدرا: قَضيتْ علىَّ إذ أفصحتْ عن علتى وعالجت دائى باخلاص لكن جانبها التوفيق.

وفى مجال آخر، من نفس المسرحية هيبوليتوس، تقول فيدرا مخاطبه مربيتها بأنها أسوأ النساء، وبأنها محطِّمة لصديقاتها لأنها تتصرف بغير ارادتهن وتبوح بما يخجلن من ذكره للآخرين، سواها، وكل ذلك بسبب جموحها فى تقديم مساعدة لم تكن فيدرا راغبة فيها ولانعدام الحدس الذى كان يمكنها أن تعرف به الصواب من الخطأ لما يحتاجه الصديق:

«يا أسوأ النسوة، يا محطمة لصديقاتك، إلى أى حد حطمتنى (ياليت جدى زيوس) يحطمك اصلا وفرعا.. وينسفك بنيرانه.. ألم أقل لك ـ ألم أكن أعلم برغبتك مسبقا ـ ألا تبوحين بتلك الأشياء التى اشعر من أجلها الآن بالخجل لكنك لم تصبرى لذلك لا استطيع الآن أن أموت وأنا حميدة السمعة (لحظة صمت) لكن لابد لى من خطة جديدة إذ أنه وقلبه مفعم بالغضب سوف يشى بى عند والده بسبب خطيئتك.

وسوف يملأ الأرض كلها بأسوأ الروايات عليك اللعنة، وعلى كل من يجد فى نفسه رغبة جامحه لتقديم معونة غير موفقة لأصدقاء غير راغبين فيها..»

وأن كانت فيدرا تسب وتلعن مربيتها لأنها اعطت لنفسها الحق أن تبوح بسرها لهيبوليتوس بغير ارادتها ـ وأن كانت على يقين من اخلاصها لها ـ لكن على حد قول يوربيديس على لسان امفتريون، المشار إليه، لم يعد الأصدقاء المخلصين قادرين على المساعدة ـ فذلك النوع من الاخلاص يؤتى فى غالب الأحيان بنتيجة عكس الهدف المطلوب. ذلك لأنه اخلاص نابع من اعماق نفس متفانية فى انقاذ الصديق وعاطفة جامحة قوية إلى الحد الذى يجعلها تتصرف وكأنها هى صاحبةالمحنة، تفعل ما يتراءى لها ـ من وجهة نظرها هى ـ أنه صواب.

وإن كانت صاحبة هذه النفس ـ المربية ـ تضر بسلوكها فيدرا، فهى فى ذات الوقت تضر بنفسها، التى تنقلها بعبء الألم من أجل نفسين، ألمها هى النفسى، مضافا إليه ألم فيدرا، مما يجعل من المربية أيضا شخصية مآساوية.

فالحقيقة أن نسبية المعايير والمقاييس لمختلف أنواع البشر، التى محورها أن الإنسان هو مقياس كل شيء ـ كأساس فكرى لفلسفة السوفسطائيين[٦٤] ـ تقودنا بصورة أخرى إلى الصعوبة لتحقيق مفهوم واحد للصداقة حتى بين اخوين، يحب كل منهما الآخر، هما مينالوس واجاممنون فى نطاق مفهوم الخير والشر. إذ أن كل إنسان ـ حتى أن كان ظالما ـ فهو فى وقت محنته، يعتقد أنه وحيد، ومعدم من الأصدقاء الأوفياء فى مجتمعه.

فهذا هو مينالوس (فى مسرحية افيجينا فى أوليس)، يطلب من أخيه أن يقف بجانبه كصديق، وقت محنته لاسترداد زوجته هيلين، وذلك بموافقته على شن الحرب ضد طروادة، غيران أجاممنون يرى أن تلك المساعدة التى يطلبها أخوه منه، ليست خيرا بل شرا.

فكل منهما، من وجهة نظره، أنه على صواب والآخر هو المخطئ.

مينالوس: ويلى، ما اتعس حظى وليس لى اصدقاء.

اجاممنون: بل لك.. أن لم تكن أنت تسعى إلى تدمير اصدقائك.

مينالوس: أى دليل عندك على أنه قد انجبك نفس الأب الذى انجبنى.

أجاممنون: أعتدالك لاجنونك هو ما اشترك فيه معك بالوراثة.

مينالوس: الأصدقاء يجب أن يقاسموا الاصدقاء همومهم.

اجاممنون: اسأل عونى فى فعل الخير لا الأذى.

مينالوس: اذن فلا نية لديك أن تشارك هيلاس هذا الخطب.

أجاممنون: بيد أن هيلاس مثلك قد اصابها مرض من لوثة الآله.

صور أخرى يجسمها يوربيدس، على لسان الجوقة فى مسرحيته الكترا توصلنا إلى سبب أخر جوهرى من أسباب عبثية الصداقة ـ بل العلاقات الإنسانية بوجه عام ـ وهو فى ذات الوقت من أهم الاسباب التى ارتكز عليها مسرح العبث المعاصر، أى عدم التواصل بين الاصدقاء عن طريق الحوار الذى يؤدى عادة إلى الشجار:

الجوقة : اللسان ـ ولدواعى تافهة ـ كثيرا ما يقود إلى صراع عظيم بين الناس، ولهذا فان العقلاء يحرصون على تجنب الشجار مع اصدقائهم.

وعلى اية حال، فان كان يوربيديس ـ كما نلاحظ ـ يؤمن بمنطق أن كل شيء نسبى، ويصور لنا الكثير من الاشكال والمفاهيم العبثية للصداقة من خلال ذلك المنطق، إلا أنه فى نفس الوقت لا يكتفى بذلك فينطق بعض شخصياته بما ينبغى أن تكون عليه صورة الصداقة، وباشكال متعددة ـ حتى أن لم يكن من الممكن تحقيقها فى كثير من الاحوال ـ حتى لا يدمر أى من الطرفين الآخر.

وأن كان ذلك ايضا، فى نطاق المفاهيم العبثية السالف ذكرها، التى تؤكد على عزلة الإنسان وشعوره بالوحدة.

فعلى سبيل المثال، يوحى لنا يوربيديس، فى مسرحية اندروماخى، بشكل نموذجى للصداقة وعلى المستوى الفردى، بين الرجل والمرأة مؤكدا على دور المرأة الهام وقدرتها على أن يتخذ جوهر حبها للرجل صفة الصداقة، بأن تكون عونا له، وفقا لرؤية يوربيديس للمرأة ـ فى ذلك العصر ـ والتى تتضمن ايضا رؤية الرجل لها فى العصر الحديث.

وهذا المفهوم تحدده، اندروماخى بقولها:

سر الحب الوحيد أن تكون المرأة عونا للرجل (صديقة) وليس الجمال.

غير أن تلك الصورة المثالية ـ وأن كانت طبيعية وعادية ـ هى ما يرى يوربيديس أنهما

ما يجب أن تكون، وأن لم تتحقق تلك الصورة على المستوى الدرامى - الا ربما عند سوفوكليس بشكل خاص جدا كما فى انتيجونا - فذلك لانها لم تكن محققة على مستوى واقع المجتمع لعدم وجود مساواة بين الرجل والمرأة.

ووفقا لهذه الرؤية العبثية للصداقة القديمة والحديثة، الضاربة جذورها ربما منذ بداية الخليقة، تكون رؤية يوربيديس المجسدة بايجاز فى قول العجوز لأورستيس، السابق ذكره، باستحالة وجود الصديق فى ساعات المحن، وأن الإنسان - عامة - ينبغى أن يعتمد فقط على نفسه، وحظه النادر، للخروج بنفسه من محنته أما أن وجد ذلك الصديق، الذى يكون قادرا على مشاركة الإنسان مقاديره فى السراء أو الضراء فتلك نتفة من الحظ النادر.

وربما ذلك الحظ النادر للصداقة قد تحقق مع هرقل حين كان يفكر فى الانتحار فقد وجد الصديق الذى استطاع أن يقول له رأيا سديداً، يتوافق مع مصلحته فى وقت محنته، من منطلق الخير بمفهوم مطلق، وأن لم يستطع أن يفعل له أكثر من ذلك. إذ من وجهة نظر الخير المطلق إلا يحرم الإنسان نفسه بارادته من نور الحياة، ليغرق فى ظلمة الموت. خاصة أن هرقل كاد أن يقتل نفسه (هرقل مجنونا) - بعد أن افاق من نوبة جنونه، التى قتل اثناءها أولاده، دون وعى وبغير ارادته.

ذلك الصديق، الذى لم يكن يملك سوى اسداء النصح لصديقه بدافع الخير المطلق ولخير صديقه هرقل، وليس كصديق أورستيس، الذى كان يحثه - حتى فى لحظات تردده - على قتل أمه بحجة وعده لأبولون أن يفعل ذلك.

وربما بسبب دوافع بيلاد الشريرة والمغرضة - المبررة بوعود للآلهة - كان من الطبيعى أن يتزوج من الكترا التى هى ايضا من نفس النوع.

وأن كانت الحجة الخفية وراء سلوك كل من أورستيس والكترا وبيلاد، العدالة الآلهية واطاعة أوامر الآلهة - وفقا للقيم الاجتماعية والسياسية التى كانت موجودة فى ذلك الوقت، ومتوارثه - فان الدافع الحقيقى لسلوك الثلاثة، الكامن فى اعماقهم، هو دافع ذاتى وشخصى تماما.

ولهذا فإن أى شعور بالرحمة الحقيقية - كرحمة صديق هرقل - منتفى تماما من أعماق أورستيس وصديقه وأخته. وذلك بسبب أن كل من يسعى للوصول إلى السلطة التى يتنازع عليها البشر منذ الخليقة - مهما كانت مبرراته الموضوعية الخيرة شكلا - إذ لابد

يكمن فى اعماقه نوازع عدوانية ذاتية، هى التى تحركه بالفعل، حتى لو كان ظاهر سلوكه أو أقـواله ينضوى وراء قنـاع من الرحمـة، والصداقة، تحقيقـا لمنفعةصديق وليس لمنفعته هو.

وأما من تكمن الرحمة فى اعماقه حقيقة، ويتحمل نكبات البشر، ويحاول مساعدتهم ورفع ثقل صخرة الحزن والآلام عن صدورهم ـ كإله رحيم ـ فاما أن تجلى رحمته، النابعة من عاطفة قوية، إلى نتيجة عكس ما كان يتمنى للصديق برحمته تلك (كمربية فيدرا)، أو أن يكون مصيره الصلب، كرحمة انتيجونا (سوفوكليس).

ومن خلال هذين المثالين يقودنا كل من سوفوكليس ويوربيديس إلى مفهومين للصداقة بمعنى كلى شمولى.

لنبدأ بسوفوكليس التى تتسم رؤيته بنوع من التطرف الأخلاقى المثالى الذى كان لابد أن ينتهى بمأساة.

انتيجون، كمثال للرحمة والمحبة الخالصة، تطرح لنا بعدا أشمل من الشعور الفردى الصادق، سواء باوديب أوبولينيكيس، ذلك الشعور الذى يتضمن على علاقة متقابلة بين الإنسان الصديق المخلص لولائه للمثل العليا الجمالية، وبين ولاء الإنسان للسلطة.

النوع الأول (انتيجون) غالبا ما يكون اصحابه مؤمنون بمبادئ مطلقة ورفضهم لما هو سائد وشائع ـ كالعدالة والصدق والخير والجمال.

أما النوع الثانى، الذى يمثله لنا هنا الملك كريون، فإن اصحابه هم ـ كما يسميهم صامويل بيكيت ـ الخدم المأجورين.

وبسبب هذا التضاد والمقابلة فى الرؤية لاختلاف آلأهداف وايضا التكوين، يصبح، حتميا، اصطدام من ينتمون للنوع الأول بالنوع الثانى وتكون نهاية الصراع بين الاثنين ـ حتميا ايضا ـ بذبح الطرف المتمرد الثائر الرافض ـ الذى تمثله انتيجون ـ على مذبح واقع الحياة سواء كان ذلك لاسباب سياسية وأجتماعية أو دينيه، وفقا للقوانين السائدة والمعتقدات الشائعة، لحماية النظام وليس لحماية القيم الجمالية الإنسانية.

فقد كان اصدار كريون أمره بموت انتيجون، لو هى وارت جثه اخيها بالثرى، بهدف الحفاظ على كرسى العرش وحتى لا تهتز صورته وهيبته، كملك، فى نظر الشعب، أن هو تراجع عن أمره حين علم بأن من عصى امره هى انتيجون ابنة أخته، بغض النظر عن قيمة

الفعل الإنسانى الطبيعى النبيل ـ وأن كان غير مجدى فى نهاية الأمر ـ لكنه حق عادى جميل فى ذاته أن يوارى الثرى جثة الإنسان الميت، من وجهة نظر انتيجون الجمالية، التى دفعت حياتها ثمنا لها بارادتها لعدم قدرتها على تخيل جثة أخيها ـ التى كانت تحبه بشكل خاص جدا ـ وهى ملقاة فى العراء تنهشها الوحوش الضارية.

وهنا فى تلك العلاقة المتقابلة يكمن نوع من العبثية على نطاق أوسع وأشمل من مجرد علاقة فرد بآخر، من خلال أزمة صديق فردية، أو محنة يتخلى فيها عنه الأصدقاء.

فهنا حين يتحول المجتمع ككل ـ إلى عنصر سلبى وأن كان يتأرجح بالفكر فقط بين ماهو واقع وما ينبغى أن يكون ـ وعلى رأسهم الحاكم (كريون) والأخت (اسمين) من وطن يحمى ويحتوى صاحب المثل الجمالية، التى تجعله خليق بكلمة إنسان، يحتويه كأغلى وأعز صديق، من المفترض فيه أن ينمى تلك المثل لا أن يذبح صاحبها وعلى ذلك يتحول الوطن ككل كعدو يلقى بصاحب تلك القيم إلى ظلمة الموت بسلبيته، فى مواجهة أوامر حاكم، لا يحافظ إلا على قوانين سياسية موضوعه، تحفظ له ملكه.

وهنا يكون العداء ـبدلا من الصداقة ـ مجسدا بين صاحبة القيم النبيلة الرافضة لما هو سائد (انتيجون) وبين الوطن ككل، الذى يتوجه كريون بقوانينه الموضوعه لاثارة الرعب والفزع من الموت.

ذلك العداء الذى أدى بانتيجونا إلى الشعور بالغربة والعزلة، مفضلة عليهما الموت بارادتها.

وعن هذا العداء وتقابله بالتضاد بالصداقة والمحبة الخالصة يحدثنا انجرام R.P.W.Ingramm عن تلك الثنائية التى تقوم عليها مسرحيه انتيجون فيقول :

أن «الثنائية» duality فى المسرحية تقوم على المواجهة أو التقابل بين الشخصيات، فنحن نلتقى فيها بخصمين لدودين كريون وانتيجونى) وأختين مختلفتين (انتيجونى واسمين) واخوين عدوين (اتيوكليس وبولينيكيس) وينقسم كل هؤلاء فى الواقع إلى فريقين متضادين: الأحباء Philoi فى مواجهة الأعداء Echthroi وهذا هو التضاد الذى اسس عليه الأغريق كل أفكارهم الأخلاقية والسياسية. وفى الوقت نفسه نجد أن الصراع بين الأحياء والاعداء يدور على مستوى كل من الأسرة Genos والدولة Polis[٦٥].

وربما امعانا من سوفوكليس بتجسيد شعور انتيجونا بالعزلة بلا صديق يساندها ويقويها

بموافقتها الرأى ايجابيا منذ البداية، فقد جعل الكورس المشارك فى الحدث من الرجال طوال المسرحية. وذلك على عكس ما كان سائدا فى استخدام الكورس فى عصره الذى كان يستوجب على المؤلف أن يجعل الكورس من النساء إذا كانت المتحدثة امرأة، أو من الرجال إذا كان المتحدث رجل: كنوع من المشاركة الوجدانية والعقلية المتبادلة بين الطرفين.

لكن سوفوكليس هنا قد جعل انتيجون تقف وحدها متحدية ـ بكل ما تحمله من قيم جمالية ـ تمثل ما يجب عليه أن يكون ـ فى صراع لا يقبل المهادنة بين الرجال، الذين يمثلون المجتمع ككل بسلبيته وبشكل اساسى من يمثلون الجانب السياسى بما فيهم الحاكم كريون ومجلس الشيوخ.

وذلك المثال ربما يقربنا ـ وأن كان بأسلوب مختلف ـ لما لاقاه المسيح من أقرب المقربين له، وقد كان حامل الصليب بحق، ليس من أجل فرد واحد أو دولة واحدة بل من أجل البشر جميعا، ورحمة بهم.

فما كان جزاؤه ـ من منطلق سياسى ايضا ـ غير الصلب

وفى الباب الثانى، سنلاحظ بوضوح، خاصة فى مسرح العبث المعاصر فى الغرب ذلك الحنين إلى مخلّص رحيم كالمسيح دون جدوى مما يعمق مفهوم الصداقة العبثى بوجه عام، مما يؤدى إلى شعور الإنسان بالعزلة عن كل من يحيطون به، تلك العزلة التى ينتج عنها عزلته داخل نفسه.

وبوعى شديد وتركيز أشد، سنلاحظ أن المسرح العبثى فى الغرب وفى مصر، يعالج كل تلك المفاهيم بأساليب متعددة:

لكنه على اية حال لا يصل إلا ألى ما وصل إليه الأغريق من أن:

البطل المآساوى، فى خضم الحدث الذى يحيط به ويشارك هو فى صنعه لا يعمل حسابا لأن ينقذ نفسه، أو أن يحفظ حياته من الكارثة هذه الفكرة على وجه الخصوص، تتجلى فى انتيجون أنوى، لكنها تستمد أصولها من انتيجونى سوفوكليس والمآساوات اليونانية عموما.

«وأخيرا، فان المآساة، على حد تعبير الكورس عند أنوى تتبلور فى كونها مسألة توزيع ادوار. الذى يشغل البطل، فى المحل الأول، هو

كيف يتأتى له أن يمارس الدور الذى خصص له على نحو لائق، يتفق مع طبيعته واداء الدور بأعلى درجة من الكفاءة يقضى عليه بأن يكف عن الأمل، وأن يخضع لتلك اللابد التى لا يستطيع لها ردًا أو دفعا هذا هو ما يجعل المأساة شيئا نظيفا، مريحا: إذ أنه، وفى نهاية الأمر، ليس ثمة شىء عليك أن تحاوله(٦٦)».

هذا وأن كانت المأساة بالفعل شيئا نظيفا ومريحا، بعدها ليس ثمة شىء على الإنسان أن يحاوله، غير أن المأساة على مستوى الواقع تجبر الإنسان، جبرا، أن يحاول.

فعلى الرغم من عزلة الإنسان، خاصة ذو الطبيعة المأساوية، فلابد له ـ تماما ككلمة (لابد) بالمعنى المأساوى المشار إليه منذ قليل ـ أن يكون له صداقات، وأن كانت فى نطاق عبثى لكن كيف؟

هذا ما يقودنا إليه يوربيديس، بالاجابة على ذلك التساؤل ليبلور لنا الصورة المثلى للصداقة بان تكون المرأة عونا للرجل.

وعودة إلى مربيةفيدرا ـ فى هيبوليتوس يوربيديس ـ تتبين لنا تلك الصورة، وأن لم تستطع هى تنفيذها بحكم طبيعتها.

فقد كانت المربية على وعى تام، عقلانيا، بان العاطفة القوية والاهتمام الزائد بأى شىء فى الحياة، يجلب الألم أكثر مما يجلب السرور، ويجلب ايضا الضرر بالصحة.

إلا أنها، على الرغم من تلك المعرفة ـ التى استمدتها من خبرتها الطويله فى الحياة ـ فإن طبيعتها، كما ذكرنا، تفوض نفسها على المنطق، فأجبرتها على فعل عكس ما تؤمن هى به أنه صواب.

غير أن ذلك المنطق الصائب والرأى السديد فى الصداقة، وأن لم تستطع المربية تحقيقه فهو نفسه ـ ومن خلالها ـ يقودنا ويوصلنا إلى أن خير الصداقات ـ لأى طرفين ـ هى التى تقف عند حد الوسط:

المربيــــة: (إلى فيدرا) : ها أنذا أغطيها لكن متى سيغطى الموت
جسدى أن العمر الطويل يعلمنى الكثير، على البشر أن
يقيموا فيما بينهم صداقات تقف عند حد الوسط ولا تصل
إلى اعمق أعماق النفوس بل يجب أن تكون عاطفة القلوب

مطاطة. بحيث يمكن التخلص منها أو الاقبال عليها أنه
لعبء ثقيل أن تتألم نفس واحده من أجل نفسين مثلما
اتألم أنا من أجل الملكة فالاهتمام الزائد بشيء ما في الحياة
يجلب ـ كما يقولون ـ الألم اكثر مما يجلب السرور وهكذا
مدحي للأفراط أقل من مدحي للاعتدال ولسوف يوافقني
العقلاء في ذلك.

وأني أعتقد أن مفهوم المربية العجوز ذاك للصداقة، لهو قريب، إلى حد ما، من قول العجوز لأورستيس الذى بدأنا به هذا الفصل، وأن كان القولين التاليين لنيتشه عن الصداقة يقودنا للشكل الأمثل لها:

«كن لصديقك كالهواء الطلق والعزلة والغذاء والدواء، فان من
الناس من يعجز عن التحرر من قيوده، ولكنه قادر على تحرير
اصدقائه.

وقوله: دع الصداقة إذا كنت عبدا، وإذا كنت عابثا فلا تطمح إلى
اكتساب الأصدقاء».

ومن هنا لم يكن النبلاء الأغريق، وأعني بذلك نبل الفكر عند كتاب التراجيديا، يثقون في العبد ولا في المرأة. وهذا ما يؤكده لنا نيتشه كذلك غير أنه يكشف ذروة العبثية للصداقة سواء بين النساء أو بين الرجال بوجه عام فيقول:

ليست المرأة اهلا للصداقة، ولكن ليقل لي الرجال من هو أهل
للصداقة بينهم؟ أن فقر روحكم وخساستها يستحقان اللعنة أيها
الرجال، لأن ما تبذلونه لاصدقائكم يمكنني أن ابذله لاعدائي دون
أن ازداد فقرا.

الفصل السادس

الفوضى

يبدو أن الاغريق عندما توصلوا ـ سواء بالعلم أو الفلسفة أو الخيال الاسطورى ـ إلى أن أصل العالم فوضى Chaos، وكانوا يطلقون عليه قبل تشكيله وتنظيمه بالفعل هذه الصفة، كان لابد لقريحتهم أن تبتدع الآلهة لمحاولة تنظيم وفهم عالم الإنسان الداخلى والخارجى حتى لا يبقى كعالم الحيوان، وذلك تطلعا منهم لتقدم الإنسان ـ كما حدث تماما بالنسبة لقدماء المصريين ـ لذا كان من الطبيعى أن يبدأوا بالحفاظ على الأسرة التى هى نواة المجتمع الذى يصنع أفراده الحضارة.

ولكن يبدو أن الغرائز البدائية فى أعماق الإنسان راسخة مهما حقق من حضارة؛ لذا فعلى الرغم من ابتداع الأغريق للآلهة لمحاولة التنظيم الاجتماعى، فان كثيرا من سلوكياته توحى بالفوضى داخل كيانه، التى بالضرورة يكون لها انعكاساتها الخارجية، وذلك ما سنتبينه من خلال التراجيديات اليونانية.

وتعنى كلمة فوضى (Choios) بالمفهوم اليونانى:

«كتلة كبيرة ضخمة خام لشىء ما لا شكل له، وحشد من العناصر المشوشة غير الصالحة للاستخدام، التى كانت موجودة قبل تكوين العالم ـ كما يفترض الشعراء ـ والتى منها تم تشكيل الكون بفضل يد وقوة المخلوق الأرقى.»

وقد نشأت هذه النظرية أولا عند الشاعر هيسيودوس Hesiodos وعنه نقلها الشعراء الذين تلوه.

وهناك البعض الذين يعتبرون أن خاؤوس (Choios) أقدم الآلهة ويتضرعون إليه كواحد من الآلهة اللعينة (أو يعبدونه كواحد من الآلهة الجهنمية)(٦٧)

وربما لا نجد هذه النظرية تنطبق فقط على شكل العالم أو الكون بل تشمل أيضا تكوين الإنسان من الداخل قبل أن يحاول فهم طبيعته هو نفسه كجزء من هذا العالم أو الكون الذى ماهو فى الحقيقة الا جزء من الذرة فيه.

وربما من أجل ذلك لم تتغير فى داخله طبيعته الزاخرة بالمتناقضات على مختلف مستوياتها وفقا لتطورها الارتقائى من البدائية إلى المستوى الحضارى أى من الحيوان البدائى الأدنى إلى المخلوق الراقى، والذى على يده وقوته وذكائه ودهائه تم تشكيل العالم وتسخيره وفقا لمصالحه ومتطلباته الضرورية المتطورة، لخلق إنسان حضارى عالمى يحب الخير للإنسانية كما يحبه لنفسه وعلى ذلك فإن نفس هذا المفهوم ينطبق تماما على الإنسان من الداخل فى كل مراحل تطوره من كائن ضخم بدائى، وحشد من العناصر الداخلية المشوشة والمختلطة التى كانت تكونه قبل أن يشكلها ويطوعها ويطورها لصالحه وصالح المجتمع كما شكل من قبل الطبيعة من حوله وطوعها وطورها حتى تصبح صالحة لتعامل الإنسان معها.

وبهذا يمكننا تصور ذلك الكائن المشوش فى بداية تأمله لنفسه وتأمله للعالم من حوله وتفكيره فى كيفية وجوده على تلك الكتلة الضخمة المكونة من عناصر مشوشة هى الأخرى، الذى كان لابد له كنتيجة لتأملاته أن يحاول تصور خالق للعالم وخالقه هو نفسه من خلال الفنون المختلفة، التى من أهمها الأساطير، لكونها غير مرتبطة بزمان أو مكان محددين، حيث ينطلق الخيال بلا حدود.

ومع بداية ذلك التفكير ولدت بداخل ذلك المخلوق ـ القادر على التأمل، ربط النتائج بالمسببات ـ بذرة الإيمان بضرورة وجود خالق له وللعالم. وبوجود تلك البذرة كان من الطبيعى أن يحاول الوصول إلى الادراك والوعى بذاته، وبالفكر المتأمل أيضا.

وبذلك تمكن من اكتشاف قدراته غير الملموسة التى عن طريقها أصبح فى إمكانه تكوين صورة، بالخيال، للخالق، فتعددت صور ذلك الاله المستمدة من الطبيعة حوله.

مع تطور الخيال الإغريقى والتطور العلمى والفلسفى والأدبى جنبا إلى جنب، ازداد اهتمام الإغريق بتطوير امكانيات العقل لمحاولة التعمق فى فهم النفس البشرية وتناقضاتها حتى كان من أهم شعاراتهم: «اعرف نفسك».

غير أنهم من خلال تعمقهم للنفس البشرية كانوا يشعرون بالعجز وعدم مسئوليتهم لما يحدث لهم من مشكلات ومآس نتيجة لتناقضات تلك النفس، منذ بداية الوجود فى الحياة الذى نهايته الموت.

بل وربما لذلك لم يكتفوا بخلق اله لكل ظاهرة كونية، بل أيضا لكل ظاهرة مرتبطة بالنفس الإنسانية كالجوانب النفسية والحسية والعقلية، وفقا لطبيعة تلك الظاهرة، كما اختلقوا ايضا آلة لمختلف الأعمال التى يقومون بها على سبيل المثال، اله البحر والرياح بوسيدون، والهة الصيد أرتميس، واله الحدادة هيفايستوس وآلهة الحب افروديت، واله الفنون وعلام الغيوب ابولون، والهة الانتقام الايرينيات وغير ذلك من ظواهر ومظاهر واعمال وايضا اماكن أو معانى لكل منها الهة أواله.

وقد آمن الشعب الاغريقى بالفعل بوجود تلك الآلهة كقوى عليا مهيمنة عليهم، ولابد من الرضوخ التام لسلطانها.

ولكن لأن تلك الآلهة فى حقيقة الأمر لم تكن سوى رموز لتناقضات شتى متباينة متصارعة داخل النفس الإنسانية وخارجها، كان تصوير شعراء التراجيديا لها ـ ومن قبلهم الملاحم ـ كقوى متصارعة أو بمعنى آخر آلهة متصارعة مع بعضها البعض، وفى الوقت نفسه متصارعة مع إرادة الإنسان الخفية والغامضة الملامح أيضا.

وبذلك أصبح ذلك الإنسان ـ كما تصوره معظم التراجيديات اليونانية ـ منقسما على نفسه تقع له أحداث أو يجد نفسه فى مواقف لا قدرة له على التحكم فيهايدفعه إليها ذلك الاله، أو الالهة ـ الذى هو فى الحقيقة رمز لنزعة داخله ـ وعاجز عن السيطرة عليها، كالغرائز ونوازع المخلوق البدائى الذى تماثل صفاته كثير من الحيوانات والتى من أهمها: العدوانية كالانتقام والحقد والقسوة، مضافا إليها نوازع المخلوق الأرقى مثل التكبر والغرور، كنوع من الدفاع عن النفس حتى يظل الإنسان الأقوى بمختلف المقاييس البدائية والحيوانية (قبل أن يرتقى ويصل بخياله إلى الفكرة التجريدية للآلهة وإن جسّدها) أو نوازع المخلوق الأرقى التى اتسمت بصفات الآلهة.

وبفضل القوتين ـ البدائية والآلهية ـ أصبح ذلك الإنسان هو الكائن الأعلى والأكثر صلاحية بالفعل من كائنات غيره لا تتمتع بالقوتين معا وإن كان ذلك قد تسبب فى صراعات بينه وبين نفسه لا تنتهى، والتى أشعرته بأنه نصف اله.

وقدكان هيسيودوس أول من قدم الإنسان فى مراحله المختلفة ومراحل تصوره للآلهة والكون ايضا، من خلال قصيدته المعرفة أنساب الآلهة.

وهى كما يبدو من عنوانها عرض مفصل للمراحل التى مر بها العالم من آلهة وبشر ففيها يتناول هيسيودوس البدايات الأولى للكون وبداية العائلة المقدسة ثم يتتبع سلالات الآلهة على اختلاف درجاتها حتى إلى مجموعة عائلات الأبطال.

يبدأ هيسيودوس قصيدته بثلاث مقدمات بسيطة، ثم يقدم لنا ثلاثة آلهة، أزلية متناهية فى القدم خاؤوس، الأرض، الحب.

تنجب الأرض السماء الذى ينجب منها بدوره التياتن والكوكلوبيس والمسوخ ذوات المائة يد.

وعندما يشعر التياتن بظلم والدهم واستبداده يثورون ضده بتحريض من والدتهم وتحت قيادة كرونوس.

ونتيجة لهذه الثورة تنفصل الأرض عن السماء، ويصبح كرونوس (الزمن) حاكما للكون. ويعلم كرونوس أن نهايته سوف تكون على يد واحد من أبنائه، لذلك يبتلع كل طفل تلده له زوجته ما عدا الطفل زيوس الذى تنقذه والدته ريا وعندما يكبر يقهر والده كرونوس ويقصيه عن العرش ويضطر كرونوس إلى أن يتقيأ أطفاله الذين ابتعلهم من قبل ويتقاسمون العالم مع زيوس، كما يحدث تماما بين البشر.

هكذا يبدأ الصراع بين الاله الأكبر زيوس وبين من يتقاسمون معه حكم العالم، وصناعته أيضا فى ذات الوقت. سواء سميناهم (أو بعض منهم) آلهة ـ كما كان الإغريق يعتقدون ـ أو بشر ـ كما هو فى حقيقة الأمر.

ومن عند هؤلاء جميعا تبدأ قصة خلق الكون والإنسان من خلال المفاهيم الأسطوريةوينصب زيوس، بين الآلهة،كملك الملوك يرى فيه اليونان القدماء أنه حاكم الأرض والسماء وما بينهما صانع أقدار الآلهة والبشر. وبفضل قوته وجبروته وذكائه وبمساعدة كل من بروميثوس وأخيه أبيمثيوس الذى أولاه زيوس ثقته لكنه لم يعتمد عليه اعتمادا كاملا.

لكن قبل خلق البشر لتعمير الأرض كان لابد من تطهير الكون من بعض الكائنات وتحديد معالم اليابسة والبحار والجبال. والجنة والجحيم وإسناد زيوس مخلوقاته مهام معينة خصصها لهم، كل منهم بما يليق بمكانته وقدرته ومن هنا يبدأ توزيع الأدوار.

استوى زيوس على العرش طهر الكون من شرور المسوخ والمردة والتياتن وضع حدودا للماء حدد معالم اليابسة نظم حياة الآلهة فوق قمة الأولومبوس خصص مكانا للجحيم وآخر للنعيم أسند إلى كل آله وظيفة تليق بمكانته وقدراته. لم يبق حينئذ سوى خلق البشر وما يتبعهم من مخلوقات وكائنات على الأرض فكر فيمن يستطيع أن ينوب عنه فى القيام بهذه المهمة لم يجد أفضل من برومثيوس وشقيقة ابيمثيوس[٦٨].

فرح أبيمثيوس بما أسند إليه من قبل زيوس طلب من أخيه برومثيوس أن يعتمد عليه فى انجاز تلك المهمة بدأ أولا فى خلق الحيوانات والطيور منحهم كثير من المزايا والصفات الطيبة والكفاءات منحهم قوة الجسم وسرعة الحركة الشجاعة والدهاء الفراء والرياش والأجنحة والأصداف وغير ذلك من المزايا والصفات التى تتميز بها الكائنات الحية على اختلاف أنواعها.

ثم جاء خلق الرجل لم يجد ابيمثيوس شيئا يمنحه له كى يميزه عن بقية الكائنات الحية. عندئذ أدركه شقيقه برومثيوس فلم يجد أمامه سوى صفات الآلهة[٦٩].

خلط برومثيوس التراب بالماء[٧٠] شكل منه مخلوقا لا يختلف فى صورته عن الاله فى شىء جعله يسير قائما على اثنين. منحه بشرة ملساء غير ذات فراء أو ريش منحه القدرة على الكلام بل كان على وشك أن يمنحه الخلود ـ لولاتدخل زيوس فى اللحظة الأخيرة أنهى زيوس مهمة برومثيوس.

لذا نجد فى الميثولوجيا أن لا فرق بين الرجل الإغريقى وآلهته فى الشكل، والمظهر، والسلوك والتصرفات. لا فرق بينهما سوى أن الإله خالد لا يموت والرجل زائل ذائق الموت. لذلك أيضا نجد الصراع دائما بين الرجل الاغريقى وآلهته. فالإله يريد أن يفرض سلطانه على الرجل ويصنع له قدرة والرجل يريد أن يتحرر من سيطرة الإله ويصنع قدره بنفسه.

وإن كان الرجل قد عاش على الأرض فى سلام حيث لا فساد ولا ظلم ولا ألم ولا مرض ولا نزاع أو قيعة، فذلك لأنه كان يعيش فى مجتمع من الرجال فقط. وكأنهم يعيشون فى نعيم الخلد. أما الآلهة فقد عاشت فوق قمة الأولومبوس الشاهقة. ترقب سعادة الرجل وهناءه فالسماء ترسل إليه أمطارها، والهواء النقى يملأ صدره والأرض تجود عليه بكل خيراتها والبحر يحتويه ويرحب به فتكتمل سعادته.

أما بروميثوس فقد كان طريدا من السماء والأرض فلم يكن مسموح له بالحياة بين الآلهة فوق قمة الأولومبوس (إذ لم يكن الها مثلهم.ولم يكن يستطيع الحياة بينى البشر. على وجه الأرض) إذ لم يكن بشرا مثلهم. هو نصف إله ـ مثله فى ذلك مثل شقيقه أبيمثيوس ـ يعيش متنقلا بين مملكة الآلهة ومملكة البشر. تخشاه الآلهة لما امتاز به من تفكير سليم ودهاء شديد يحبه أفراد البشر. ويعتبرونه مدافعا عنهم ومعلما لهم.

إلى أن جاء يوم وسرق بروميثوس النار من زيوس لأنه لم يرض أن يترك البشر يقاسون العذاب الأليم الذى كانوا يعانون منه بسبب افتقادهم النار التى حرمهم منها زيوس كى يفنوا.

عندئذ استولى الغضب على زيوس حين رأى سعادة الرجل على الأرض، فقرر أن يصب على البشر فى هذه المرة جام غضبه وأن يصيبهم بكارثة أبدية لا يستطيع واحد منهم أن يتخلص من شرها ابدا[٧١] ففكر فى خلق الأنثى بكل ما بها من صفات تشقى الرجل وتسعده ولا يستطيع منها ولا من شرها فكاكا فجمع فيها مختلف الصفات المتناقضة فى آن واحد الجميلة جدا، والقميئة جدا أيضا، النافعة والمتلفة كذلك، الأمل وقمة اليأس وكى ينفذ زيوس خديعته المخططة استدعى أولا ابنه هيفا يستوس الاله القمىء الأعرج الفظ الذى اعتاد أن يصنع للآلهة الدروع والحراب والأسلحة المدمرة المهلكة. أصدر إليه أوامره نفذ الابن على الفور أوامر والده.

خلط حفنة من التراب بقليل من الماء شكلها فى صورة إنسان نفخ فى صدرها فتنفست وضع الكلمات فى حلقها فنطقت مرّبفكه على وجهها فظهرت ملامح وجه نسائى مشرق جذاب. ثم جمع زيوس مجلس الآلهة. طلب من كل إله أن يمنح مخلوقة هيفايستوس صفة من صفاته طلب من كل ربة أن تنعم على مخلوقة الآله القمىءبنعمة من نعمها لم تكن تعرف الآلهة والربات حقيقة مقصد زيوس ظنوا أنه يريد أن يرسل إلى الرجل على الأرض نصفه الآخر كى تكتمل سعادته فسارعوا إلى تحقيق إرادة زيوس.

لم يكتف زيوس بذلك بل أعد صندوقا فاخرا وملأه بالهدايا ـ هدايا زيوس ـوسلمه إلى هرميس رسول الاله. وأمره أن يصحب مخلوقة الاله القمىء مع هرميس.

ومنذ تلك اللحظة عرفت هذه المخلوقة باسم باندورا، ومعناه هدية الجميع. فهى هدية من جميع آلهة السماء إلى جميع رجال الأرض.

وصل هرميس إلى عالم البشر حيث قابل أبيمثيوس، وأعطاه الهدية والصندوق لكن بعد تردد كثير من أبيمثيوس فى قبولهما.

لكن، وقبل أن يتركهما هرميس، قدم إليهما نصيحة عابرة وهى: إن أردتما أن تعيشا فى سعادة وسلام لا تحاولا فتح هذا الصندوق أو معرفة محتوياته لكن باندورا كانت تفكر دائما فى صندوق الهدايا المحرم فتحه.

كثيرا ما كانت باندورا تسأل أبيمثيوس عن سر نصح هرميس بعدم فتح الصندوق لكنها لم تكن تتلقى منه إجابة سوى أنه لا يفكر فى ذلك وأنه يفضل السعادة على فتح الصندوق ومعرفة محتوياته.

حتى جاءت لحظة لم تستطع باندورا أن تتغلب على غريزة حب الاستطلاع ومعرفة ما يحويه الصندوق(٧٢)، ففتحته.

أسرع أبيمثيوس بإغلاق الصندوق أحس بالغضب أحس بضيق شديد نهر باندورا وجه إليها أقذع العبارات. ثارت باندورا. أحست بالغضب شعرت بالتعب تشاجرت معه. أراد أن يضربها وقفت أمامه متحدية صفعها على وجهها. علا صراخها تجمع أفراد البشر حولهما انقسم الجمع بين مؤيد ومعارض دب شقاق بين الأخوة فرق الطمع بين الأشقاء انتشرت الأمراض والعلل أتت الشيخوخة على الرجال. لم يكن يحدث شيء من ذلك على الأرض قبل أن تفتح باندورا الصندوق.

حاول أبيمثيوس أن يعرف سبب انتشار ذلك البلاء على وجه الأرض، حتى عرف السبب. عرف أن زيوس كان قد سجن فى الصندوق الفاخر جميع الشرور والأوبئة والمتاعب - جميع الأرواح الشريرة المؤذية فحين فتحت باندورا الصندوق انطلقت تلك الأرواح تعيث فسادا على وجه الأرض. ترتع بين البشر. تلهب بسياطها قلوبهم وعقولهم. وتقضى بشرورها عليهم. كان زيوس واثقا من أن باندورا سوف تفتح الصندوق فهو الحاكم الأعظم. رب الأرباب. حاكم الأرض والسماء وما بينهما فقد عرف كيف ينتقم من عباده الظالمين (وإن كانوا هم يشعرون أنهم أبرياء). لكنه كان رؤوفا رحيما رغم كل ذلك وقد اضاف إلى محتويات الصندوق فى آخر لحظة روحا خيره واحدة: سجن زيوس روح الأمل مع الأرواح الشريرة (فى الصندوق، لكن عندما فتحت باندورا الصندوق الأرواح الشريرة). وعندما أغلقه أبيمثيوس بسرعة سجن الأمل داخل الصندوق، فأصبح البشر يحسون العذاب ولا يعرفون الأمل.

عاد أبيمثيوس إلى باندورا وجد اليأس قد تسرب إلى نفسها وجدها تحاول الانتحار تريدان تتخلص من الحياة لم تعد تحتمل الحياة بعد أسرع ابيمثيوس نحو الصندوق رفع الغطاء انفتح الصندوق انطلق الأمل بين البشر على وجه الأرض. دب الأمل فى النفوس. أصبح أفراد البشر قادرين على احتمال شرور الحياة.

لكن ذلك الأمل ـ للأسف ـ وإن كان ساعد البشر على تحمل جميع الشرور ـ لكنه لم يستطع أن يقضى عليها فظل يعانى منها ويتعذب وهو إن كان بذلك الأمل قد استطاع أن يطور الحياة حتى لا تنتهى وتفنى بفناء الإنسان من على الأرض ـ فتعود كما كانت. منذ أزمنة غابرة. منذ عصور بعيدة ساحقة البعد، لايعرف العقل البشرى مداها: حيث لم يكن غير كائن واحد: الكائن الأول: خاؤوس ـ فقد حقق المعجزات على الأرض بانجازاته المتعددة المختلفة حتى وإن كان يعذبه يقينه أن نهايته الموت. تلك النهاية التى ربما يسببها قام بتعمير الأرض مخلفا فيها ذكرى لوجوده عليها، حتى يقنع نفسه ـ ولو زيفا ـ أن وجوده على الأرض لم يكن عبثا، بفضل الروح الخيرة الوحيدة التى وضعها زيوس الصندوق، الأمل فصار كل إنسان يحمل هذا الأمل على اختلاف نوعياته، منه المرتبط بالعالم الآخر الجنة أو الجحيم ومنه ماهو مرتبط بعالم الأرض.

ولعل شخصية هيراكليس الأسطورية وأعماله البطولية من أهم الصور المجازية لتحقيق معجزات الإنسان النصف اله. وإن كان زيوس رغم ذلك قد أصابه ظلما بنوبة جنون كانت نتيجتها ضحايا أبرياء.

ولكن لأن مصير الإنسان الموت فى نهاية كل أعماله ـ التى بفضلها تحولت الفوضى إلى حياة اعتركتها الأجيال تتابعا ـ فلم ينجو منه حتى هيراكليس[٧٣].

وربما لأن الموت (متجسدا فى شخصية هيراكليس) عبث وبداية الخليقة عبث وما بين الميلاد والموت أيضا عبث فقد جسد خيال الفنان الاغريقى بالرموز الاسطورية المراحل الثلاث للإنسان: البداية والوسط والنهاية.

فإذا رجعنا إلى أول ثلاثة آلهة أزلية ـ كما حدثنا عنهم هيسيودوس ـ نجد أنها: خاؤوس. الأرض، الحب.

إذن كان فى البداية فوضى (أو عماء) ثم وجدت الأرض المليئة بالشرور، ثم بالضرورة الحب الذى عن طريقه جاءت الأجيال.

لكن إذا تأملنا السطور التالية لتصور أسطورى آخر لبداية الخليقة وتطورها، نجد أن الصور الرمزية الثلاث التالية ماهى إلا معادل موضوعى للآلهة الازلية الثلاثة التى حدثنا عنها هيسيود وس فى البداية وجد أول كائن: خاؤوس وهو الهيولى أو اللاتكون ثم مضت فترة على وجود خاؤوس انجب بعدها نوكس ـ الليل الحالك ـ وأنجب أريبوس ـ الظلام العميق الدامس. حيث يسكن الموت. التقت الأنثى نوكس بالذكراريمبوس تعددت اللقاءات بينهما كانت نتيجة هذه اللقاءات بيضة وضعتها الأنثى نوكس تعاقبت الفصول وتوالت الأجيال حتى الآن.

فقست البيضة خرج منها مخلوق لطيف ذو جناحين لونهما لون الذهب الخالص لم يكن ذلك المخلوق اللطيف سوى أروس إله الحب.

هكذا ولد الحب. نتيجة لقاء تم بين نوكس وأريبوس بين الظلام والموت.

حتى لقاء جايا (الأرض) بأورانس (السماء) لم يحقق العدالة بين الأفراد فأورانس ذلك الأب المتعالى قد أساء معاملة ذريته عامل البعض معاملة سيئه والآخر معاملة طيبة.

وتتابعت المعارك والمظالم والصراعات التى لولا تحدى الإنسان لها وإرادته إلى تخليد نفسه على الأرض ـ لعدم ثقته فى خلوده فى عالم آخر ـ لتحول العالم من جديد إلى خاؤوس إلى نوكس أو اريبوس وإن كان اريبوس هو نهاية الرحلة على أية حال.

وعلى ذلك أرى أن لا فرق بين تلك الكائنات الثلاث التى وجد العالم منها كما سبق أن ذكرت ربما تكون معادلا موضوعيا للآلهة الأزلية الثلاثة خاؤوس، الأرض، الحب.

إذ أن كل تلك الآلهة أو الكائنات الأسطورية تحمل فى طياتها الموت الذى حرم زيوس به خلود الإنسان الذى يشعر أنه يستحقه.

إذن بداية الخليقة كما يصورها خيال الإغريق، فوضى (خاؤوس) وحياة الإنسان على الأرض ظلام (نوكس)(٧٤) وشرور وأعظمها شر وظلمة الموت. وربما لا يجمل تلك الظلمة ويضيئها سوى البريق الذهبى اللامع (لايروس) مهما كانت أمه، وكان أبيه، الذى يرث عنهما بالضرورة، بحكم طبيعة الأشياء، صفاتهما ويورثها بدوره إلى أبنائه وأحفاده على مدى الأجيال والأحقاب، وإلى مالا نهاية، طالما أن ايروس موجود.

هى إذن دورة كونية عبثية فى نطاق الآلهة الأزلية الثلاثة، والتى لا يؤدى إدراكها والوعى بها، إلا إلى شعور الإنسان بعبثية وضعه فيها، رغم أمجاده، وذريته، وإنجازاته كلها، التى بفضلها عمرت الأرض. وإن كان لا يزال الإنسان الذى يعى وضعه فى الكون يشعر

أن العالم لا يزال آلهة الأول والأخير خاؤوس، ورغم وعد زيوس له. كما كان الوضع مع هراكليس وكما جاء في كثير من التراجيديات اليونانية ـ بعالم آخر يخلد فيه.

وربما كان يوربيديس أول من أدرك ذلك الوضع الغبثي، وثار عليه في معظم تراجيدياته.

ولنحاول من خلال عدة تراجيديات له تتبع ثورته على معاناة الإنسان من شرور الأرض والسماء، وظلم الآلهة له، ولغز الكون، وعبثية وضع الإنسان فيه مما يعمق الشعور بفوضوية الكون رغم محاولات الإنسان العديدة على مدى الأزمان من خلال الأساطير الذى هو خالقها لتنظيم عالم الإنسان الخارجي والداخلي ولمحاولة تخفيف معاناته وعذاباته، دون جدوى وذلك نتيجة لشعور الإنسان بفقدان العدالة على الأرض بين مختلف أنواع البشر المسئول عنها بحكم أوضاعهم وطبائعهم ـالتى تتحكم فى أدوارهم ـ زيوس رب السماء والأرض وما بينهما. فهو على ما يبدو، من خلال معظم التراجيديات اليونانية أنه قد أتى بالبشر ليعبث بمصائرهم، وفى النهاية يختتم عبثية لعبة الحياة بمختلف أوهامها بحقيقة الموت المقدر منذ البداية.

وعلى ما نعتقد أن تلك الثورة، عند يوربيديس تصل إلى ذرويتها فى مسرحية ميديا، التى سنتعرض لها فى نهاية هذا الفصل.

ولنبدأ بمثال على تلك الفوضى الكونية، المرتبطة بفقدان العدالة بين الناس، من مسرحية الطرواديات حيث يصور يوربيديس على لسان بعض الشخصيات عدة أنواع من الفوضى العبثية بسبب الشرور التى كانت فى جمعية الصندوق الفاخر الذى أرسله زيوس للبشر مع هديته (باندورا).

اندروماخي: مدينتنا تهدمت والآلام تتكدس من فوق الآلام، وفقا لإرادة الآلهة الساخطة.

هيكابي: أرى أنه نهج الآلهة أن يرفعوا ما يحقره الناس ويدمروا ما يجلونه.

فمقياس المعايير هنا، كما هو واضح، مقلوب تماما كما ينبغى أن يكون عليه وضع مسئول عنه الآلهة بما يحقق العدالة الالهية، وجلال ورفعة العظماء لا رفعة الحقراء مما يقودنا إلى الاعتقاد أن المقاييس على الأرض بين الناس هى من نسخته طبيعة المجتمع ذاته قوانينه التى يتحكم فيها السفلاء فيحقرون من شأن العظماء فيزيدون من آلامهم، وفقا لأرادة الآلهة الساخطة!

ثم يعطينا يوربيديس مثالا آخر على أن نبل الآباء وفضائلهم لا تعود على الأبناء بالنفع - وإن كانت اللعنات هى التى يتوارثونها وتعود عليهم بالضرر - فتقول اندورماخى لابنها فى هذا الصدد:

«... يجب أن تترك أمك الثكلى نبل أبيك يقتلك بما كان فيه خلاص الآخرين أمسى هلاكا لك. فما كانت شجاعة والدك بنعمة عليك..»

وعن لغز الكون بشكل مطلق تقول هيكابى فى الطروادیات أيضا.

«أنت يا من ترفع الأرض ويستقر عليها عرشك، لغزا يفوق إدراكنا سواء كنت زيوس أو ضرورة طبيعية، أو عقل إنسان، إننى أدعوك، فإنك لتسلك مسالكا مبهمة..»

وعند هذا المفهوم للكون ليوربيديس تتوقف قليلا لنذكر مفهوم هوسيرل الفيلسوف المعاصر الذى يوضح ولا يختلف على الإطلاق عن مفهوم يوربيديس الذى سبقه فى حيرته وشعوره بالفوضى الكونيه فيقول:

«اننى أريد أن يتم لى شرح كل شىء والافإننى لا أريد شيئاً والعقل يكون مهما حين يسمع هذا النداء من القلب والذهن الذى يحركه هذا الإصرار الذى لا يجد بعد البحث غير المتناقضات والسخف. والذى لا أفهمه هو السخف. والذين يسكنون فى هذا العالم هم أمثال هؤلاء اللامعقولين والعالم نفسه، الذى لا أفهم معناه الوحيد ليس غير عبث هائل وإذا استطاع المرء أن يقول مرة واحدة فقط هذا واضح - فسيتم إنقاذ كل شىء ولكن هؤلاء الرجال ينافس بعضهم بعضا فى بيان أنه ليس هناك شىء واضح، وأن كل شىء فوضى، وأن كل ما لدى الإنسان هو وضوح معرفته الأكيدة للأسوار المحيطة به(٧٥).»

وحين نعود مرة أخرى إلى يوربيدس سنجد العديد من الأمثله على رؤيته للغز الكون وتناقضاته مما يؤدى إلى الشعور بالفوضى بعمق، وإن كان فى الظاهر كل شىء منظم وبراق، تماما كما كان الصندوق الفاخر الذى أرسله زيوس للبشر.

أما إذا انتقلنا إلى نوع آخر من الفوضى الشعورية من داخل اعماق الإنسان، المرتبطة بتناقضاته غير المسئول عنها أيضا، سنواجه باضطراب الحياة بسبب ذلك الآله ذهبى الشعر ابن الظلمة والموت، ايروس الذى يقول عنه يوريبيس فى مسرحية افيجينيا فى أوليس.

«اله الحب ايروس ذهبى الشعر يشد قوسه ويصيب ضحاياه بسهمين أحدهما يحمل نصيب السعادة والثانى يفضى إلى اضطراب الحياة.»

ومما يؤكد عبثية الفوضى البشرية والكونية معا، أنه حتى الإنسان الورع التقى (وفقا للتقاليد المتوارثة) الذى لا يستسلم لنزوة أفروديت ولا ايروس، ونقصد هنا هيبوليتوس، فإن الآلهة تعبث به رغم ولائه لهم فينتقم منه زيوس وباقى الآلهة بسبب ولادته غير الشرعية التى ليس هو مسئول عنها، وإن كان عليه أن يتحمل آلامه الناجمة عن ذلك.

فهو يشهد كبير الآلهة زيوس، فى لحظاته الأخيرة فى مسرحية هينبوليتوس على عبثية وضعه فى الحياة وفوضوية الكون الذى لا يعرف ولا يثق الإنسان فيه إلا فى الموت الذى تسبقه الآلام كما لو كان يعاقب على وجوده غير المسئول عنه:

«أنا سيىء الطالع الملعون بخطاى والدى هاانذا اسعى إلى هاديس والكل يرانى وقد فقدت حياتى عن آخرها دون فائدة تحملت مشاق ورعى تجاه البشر.»

ثم يناجى شاكياً ربه لربه من ظلمة مصيره المشئوم بسبب جرم لم يرتكبه هو:

«يا للعنة والدى المشئومة إن جريمة قتل شريرة موروثة عن أجدادى القدامى تتعدى حدودها ولا تتمهل داهمتنى ـ لم داهمتنى ولست بمرتكب شر من الشرور.»

وكذلك حال ومصير العفة والورع فى مسرحية افيجينيا فى أو ليس، إذ يعبر يوربيديس عن ثورته على لسان الجوقة لفوضوية الأقدار وعبثية القيم لمصير أصحابها الشقى، وعلو شأن من لا يتمتعون بالفضيلة مما يوحى بشعوره العبثى وكفره بالقيم الاخلاقية التى كان يمجدها سوفوكليس فى كثير من أعماله دون جدوى أيضا:

الجوقة: فيم ينفع الآن وجه الحشمة والعفة؟ ونحن نرى الألحاد يسود والفضيلة مهملة من الناس، والبشر ما عادوا يجتمعون على غاية تمنع عنهم ـ الآلهة.

من خلال الفقرة سالفة الذكر وما قبلها، يواجهنا يوربيديس بشكل مباشر تماما، بعبثية القيم المثالية، لأنها تهلك صاحبها، ويزهق حياته دون فائدة، كمصير مرتكبى الشرور، بل إنهم لا يلاقون نفس المصير، إذا ما كانوا يتمتعون بالقوة والدهاء والمكر والحيلة.

ذلك المعنى الذى يقودنا إلى الوراء قليلا، للحديث عن المصائر العبثية الفوضوية من الناحية الميتافيزيقية وأيضا الإنسانية فى أفراد أسرة أتريوس، سواء عند أيسخيليوس أو يوربديس، حيث يؤكد كل بوزر غيره وأن كان كل منهم مسئول عن جرمه وحده، وما دفعه إلى ارتكابه سوى نفسه النازعة إلى ارتكاب الشر والانتقام لنفسه ولدوافع ذاتية تماما، مما يؤكد الفوضوية الأرضية والكونية بمختلف قوانينها ـ والتى يفترض فيها روح الحق والخير والعدالة ـ هو انقاذ أورستيس، لا لشىء إلا من أجل جلوسه على عرش أبيه، فلا تقتص منه الآلهة أو البشر، على الرغم من أنه قاتل أمه مهما كان ذنبها. بل إن ذنبها ـ أى الزنا الذى بسبب قوانين عقوبته قتلت أجاممنون ـ أقل من ذنب قتله لها بكثير، مهما كانت بشاعة جريمتها فى نظر المجتمع وقوانينه الصارمة فى عقوبتها، بدافع محاولة تنظيم الفوضى الناجمة عن ايروس إلا أن النظم السياسية أقوى دائما، بغض النظر عن الحقيقة الكونية الأزلية التى تؤكد أن بذرة الفوضى، بمختلف مدلولاتها، هى القتل سواء بفعل بشرى أو آلهى ومما يؤكد على ذلك المعنى استنكار فيجينيا لبشاعة ما قام أورسيتس بفعله بقتله لأمه مهما كان جرمها فتقول له غير مصدقة مقدرته على ذلك:ـ كيف تأتى لك أن تقوم بتلك الفعلة الرهيبة ازاء أمناء.

غير أن (ايروس) ـ الذى هو الابن الشرعى لنوكس وايروبيس ـ كانت ذريته ألكترا وأورستيس قاتلى امهما عند يوربيديس(٧٦)عودة بها للظلام،كما كانت وكما سيكون مصيرهما كذلك ولو بعد حين.

إذ أن زيف الآلهة كزيف البشر كما أن الاضطراب الذى يسود البشر يسود كذلك عالم الآلهة.

ذلك أن «حكم الموت دنس» كما يعبر عن ذلك يوربيديس فى مسرحيته افينجيا فى تاوروس، وأن الصراع القائم فى معظم التراجيديات هو من أجل الفرار من الموت بكل الوسائل والحيل الممكنة والخديعة أيضا وذلك لعدم ثقة الإنسان بوجود عالم آخر، كما عبر عن ذلك يوربيديس، خاصة، فى كثير من مسرحياته.

وفي هذا الصدد يقول كامى، فى أسطورة سيزيف، عند مواجهة الإنسان بحالة موت إنسان آخر، وتأمله له، وما يتركه ذلك التأمل من أثر عبثى فى نفس الإنسان، مما يجعله لا يؤمن بأسطورة خلود الروح بعد فناء الجسد:

«لقد اختفت الروح من هذا الجسد الراكد الذى لا تترك الصفعة فيه أثر. وهذا المظهر يؤلف الشعور بالعبث .»

ومن منطلق الفوضوية الأزلية للعالم والكون تتكون وتتشكل فوضوية العالم الداخلى للإنسان بكل تناقضاته، كما سبق أن ذكرنا، ومن ثم تكون سمة الاضطراب والتناقض هو أساس تكوين الإنسان، على الرغم من وضع الإنسان لقوانين خارجه لمحاولة تنظيم عالمه الداخلى عن طريق التزامه بها.

فكل ما وقع على سبيل المثال لأورستيس من أحداث، بعد قتل أمه، ماهى إلا وفقا لقوانين وضعية وعلى الرغم من ذلك فكلها تقوم على التناقض والتضارب بمقاييس العدالة الآلهية، وقيم الفضيلة وغيرها: عقابه، محاكمته، مطاردة ربات الانتقام له، ذهابه إلى معبد أبولون طلبا للخلاص فى النهاية توليه العرش بصفته آخر من يحق له الحكم من أسرة اتريوس.

كما أن هناك صورة أخرى كنتاج الفوضى الداخلية تتجسد فى صورة التناقض الوجدانى فى شخصية أورستيس، على وجه الخصوص بعد قتله لأمه، الذى يشتمل على شعورين متنافرين تماما ومتلازمين فى الوقت نفسه الحب والكراهية فيقول كما لو كان يحدث نفسه كاشفا عن أعماقه فى مسرحية الكترا يوربيديس:

«.. يا أيها الجسد الحبيب الكريه معا»

ويجسد يوربيديس صورة أخرى من تناقض فى الطبيعة البشرية، مما يؤدى إلى نوع من الاضطراب فى عدة مفاهيم، من بينها عامل الوراثة، الذى كان يوربيديس على ما يبدو على وعى تام به، وربما السطور التالية من نفس المسرحية توضح لنا ذلك:

«الطبيعة البشرية تحتوى عنصرا من الاضطراب، مثلا، لقد رأيت قبل الآن ابنا من والد نبيل قد أثبت أنه نذل لا قيمة له، كما رأيت أبناء فاضلين قد أنجبهم آباء أشرار، وكذلك رأيت العوز فى نفس الغنى، وفى كيان الفقير رأيت علو الروح بأى مستوى إذن يمكن أن نحكم بانصاف على هذه الأمور..»

وربما يتأكد لنا ذلك المعنى من سلوك ايجستوس مع كليتمنسترا وسلوك الفلاح الذى زوجه لالكترا كى يضعف سلالتها وكذلك موقف أورستيس (نبيل الأصل) من أمه غير النبيل على الاطلاق، على الرغم من كل التبريرات الأخلاقية التى هى فى حقيقة الامر، من أجل دوافع سياسية.

وعلى ذلك ووفقا لمفهوم ايجستوس من تزويج الكترا من الفلاح البسيط كى يضعف سلالتها، يتضح لنا أن ضعف السلالة هنا مرتبط أساسا بضعف الوضع الاجتماعى وليس ضعف الخلق النبيل وهذا ما يتأكد لنا من شخصية ذلك الفلاح من خلال سلوكه مع الكترا ومع باقى الشخصيات أيضا فى مسرحية الكترا بوربيديس.

وهنا، يثير بوربيديس أيضا نوعا آخر من الفوضى يوحى بروح ثورية تقدمية يسبق بها ماركس وغيره بزمن بعيد، فهناك من هم من أسر نبيلة (أى من سلالة أسر النبلاء الحاكمين) نجد سلوكهم لا يتصف بالنبل على الإطلاق، بل بالخسة أحيانا، ورغم ذلك يتمتعون بالشهرة والجاه والسلطان وغيرهم من هم من أصل وضيع اجتماعيا (أى من عامة الشعب) ويبرهن سلوكهم وحديثهم عن طبيعة نبيلة خلقيا.

وعلى ذلك ينادى بوربيديس بضرورة مواجهة الإنسان لذاته وضرورة تعرف الناس عليه أيضا وعلى طبائعه، تجنبا لصور الفوضى حين تسود، بسبب حكام غير جديرين بوضعهم فمن خلال النظر والتمحيص بدقة لقيم معينة لابد من توافرها يمكن الحكم على الإنسان ومن ثم وضعه فى المكان الذى يستحقه والملائم له وعلى لسان أورستيس يحدد بوربيديس تلك القيم التى توضحها الفقرة التالية من مسرحيته الكترا.

> «ـ هدنة لحمكاقتكم! أنتم يا خادعى انفسكم يا أيها المتنفخون بتخيلات سقيمة تعلموا كيف تحكمون على الرجال بحديثهم وبطباعهم قرروا من هم النبلاء مثل هؤلاء يحكمون المدن والأسر حكما صائبا. بينما هؤلاء الأشكال من اللحم، المجردون من العقل ليسوا سوى زعماء أسواق.. يتوقف الأمر على شجاعة الطبع.»

ويأتى يوربيديس بصورة أخرى من التناقض البين بين رغبة الإنسان الجامحة فى الطموح للوصول إلى المجد والشهرة تحقيقا لذاته بالدرجة الأولى ـ مهما يكن تبريره هو لذلك بالتضحية من أجل الآخرين ـ وفى نفس الوقت فإن ذلك المجد وتلك الشهرة تجلبان معهما

الحزن والمعاناة، ولا يتمتع بالشعور بالآمان، ويحسد عليه غيزه من البسطاء بينما نجد من ليسوا فى مراكز مرموقة، هؤلاء البسطاء، يرون أن أصحاب المجد أولئك الذين يحسدونهم، يتمتعون بحياة سعيدة هانئة هم محرومون منها.

تلك المفارقة بين هذين النوعين من الناس ـ التى تشير إلى عدم الرضى بوجه عام عند الإنسان عن الحياة ـ يصورها لنا الحوار التالى بين أجاممنون والتابع فى مسرحية افيجينا فى أوليس:

أجاممنون: إنى أحسدك، أيها الشيخ، نعم، بل أحسد كل رجل يحيا حياة آمنة، بلا شهرة ولا صيت ـ لكننى قلما أحسد من هم فى المراكز العليا.

التابع: ولكنهم فى مراكزهم العليا يتمتعون بأطايب الحياة.

أجاممنون: بيد أن حياتهم المنعمة تضمر خطرا ووبيلا، فرغم فتنة المجد وحلاوته فإنه يجلب الحزن مع اقتراب قدومه فتارة تقلب أقدار الآلهة التى لا ترد حياتنا رأسا على عقب وتارة أخرى تدمرها أهواء رعايانا العديدة النكدة.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية ميديا نجد ذروة الفوضى الكونية والإنسانية بكل أنواع الشرور التى كانت داخل الصندوق التى أرسلها زيوس للبشر حتى أن (الأمل) وهو الروح الخيرة الوحيدة، تتحول هى الأخرى، فى أعماق ميديا، منسحبة على سلوكها، إلى روح متمردة ثائرة حين تحول الأمل إلى يأس تام. عندئذ وهى القوية الذكية، لم تعد تعرف الرحمة. مقابل شعورها بنرجسيتها المريضة وكبريائها المهان وقلقها العصابى المرتبط بماضى كثر فيه سفك الدماء، وحاضر مظلم، ولا مستقبل لها. عندئذ تحولت هى ذاتها روحا وجسد إلى قوة باطشة عمياء وإن كان المجتمع الذى تحكمه قوانين غير عادلة بالنسبة للمرأة، هو الذى ساعد على استفحال روح الفوضى والعماء داخلها وخارجها. إذ تحولت روح الأمل داخلها، وإن كان واهنا، إلى روح بائسة ساخطة وخلقت منها قوة جبارة مهيمنة قادرة على تحويل العالم والكون من جديد إلى خاؤوس فتصبح كما لو كانت هى نفسها زيوس كبير الآلهة القوة المسيطرة على السماء والأرض وما بينهما زيوس ملك الملوك، الآله الجبار الساخط على البشر جميعا، وبلا رحمة حين يرى عباده ظلمة غير مقدرين لنعمه عليهم، كما كانت ميديا ترى ياسون على وجه الخصوص عندئذ صارت كالاله المنتقم الجبار، أمكر الماكرين.

ذلك فيما يتعلق بالصفات الآلهية التى أنعمت بها الربات والآلهة على ميديا، لكونها وارثه عن باندورا ـ المرأة الأولى فى الوجود ـ صفاتها المتعالية العدوانية، الذكية وغيرها من صفات وفقا لطبيعة الاله أو الربة التى أنعم أى منهما عليها من عنده.

غير أن هناك من الربات والآلهة، من كان لهم صفات بعيدة عن الفكر، وتقرب من الحيوانية كالآلهة أفروديت والاله ايروس، وكلاهما مرتبط الحد بعيد بالرغبة.

لذا فعندما كبتت ميديا تلك الرغبة داخلها، وهى التى كانت اساسا تحركها، تحولت تلك الرغبة داخلها إلى شيطان مدمر لها ولمن حولها، حين فقدت الأمل الذى كان مجسدا عندها فى ياسون كمخلّص لها، الذى بعد تعدد صوره الممسوخة للرغبات الحسية، تجسدت جميعها فى النهاية إلى رغبة جامحة مجنونة وإن كانت مكبوته فعلى حد قول دانتى فى الكوميديا الآلهية أن الإنسان عندما يفقد الأمل فإنه يعيش على الرغبة.

وقد كانت ميديا بالفعل طوال حياتها تتوق إلى الأمل، ولكن لأنه كان أمل الإنسان اليائس، فكان يعبر عن نفسه بالرغبة. ذلك الأمل اليائس الذى كان يراودها سواء عندما كانت فى بيت أبيها أو عندما تزوجت من ياسون.

فالمرأة التى خلقها زيوس لتكون هدية للرجل، والتى بوجودها نشأ الحب، يعود ويرجع إلى أصله ـ أى تزاوج الظلام (نوكس) مع الموت (ايرونوس) ـ متجسدا فى شخصية ميديا فيصبح الحب على هذه الصورة كما يجىء على لسانها «أعظم الشرور لبنى البشر».

وعلى الرغم من ذلك ترى ميديا أن كل المصائب التى لاقتها ليست هى وحدها المسئولة عنها، بل ربما يرجع أيضا إلى شرور البشر جميعها ـ التى كان يحويها الصندوق الذى أرسله زيوس لهم ـ الذين يعانون كلهم بسببها من شقاء ما كانوا يرجون الاكتواء به، ويعانون من خوف لا مفر منه.

لذلك فإن ميديا كى تحمى نفسها من شر زوجها، والحاكم كريون، ونظم المجتمع الذى تعيش فيه، فإنها تستغل ذكاءها ودهاءها وجرأتها كى تتجنب الشعور بالخوف وعدم الأمان، فتستحث نفسها لرسم الخطط وتدبير المكآئد فتقول:

«هيا (تقدمى) يا ميديا، لا تدخرى شيئا من معارفك، هيا ارسمى الخطط ودبرى المكآئد واقدومى على عملك الفظيع هذه ساعة الجرأة والإقدام الاترين أى آلام تكابدين؟ لا ينبغى أن تصبحى

أضحوكة لأبناء سيسوفيوس(٧٧) بعد أن يصاهرهم ياسون أنت
سليلة النبلاء ، وحفيدة الشمس وأنت إلى جانب ذلك (امرأة) ـ
وتعرفين أننا معشر النساء ـ مع أننا قد خلقنا ضعافا فنحن فى الشر
والمكيدة أدهى وأمر.»

وكما هو واضح من هذه الفقرة ـ بل من خلال شخصية ميديا ككل ـ أن يوربيديس يجسد طاقة الإنسان على الشر لحماية نفسه من شر الآخرين ـ حين يصبح فى موقف الأضعف منهم ـ حتى وإن كان ضحية ذلك الشر الأبرياء، تمثلا بالآلهة التى تسبب آلاما للبشر أو بسبب غيابهم وعجزهم عن القضاء على الفوضى النفسية الهمجية فى البشر والتى لابد أن تنتهى بالالآم والشرور.

وعلى الرغم من أن الخطط التى تسبتحث ميديا نفسها على تنفيذها هى أقصى صورة لتجسيد الشر، وهو القتل. إلا أننا نعتقد أن رؤية يوربيديس له ليس إلا صورة من صور الفوضى التى يجب أن تصل إلى الذروة. طالما أن جميع صور الكون الأخرى تتخذ صورا مغايرة لما يجب أن يكون، وعلى وجه الخصوص: وضع المرأة فى تلك الفترة التى يمكن أن نطلق عليها على حد تعبير بول تيلتش نوع من الفترات العصابية.

وربما لذلك فإن يوربيديس يضع الأبيات التالية على لسان جوقة النساء التى تؤيد ميديا فى تدابيرها وترى أن بفعلتها تلك الانتقامية من زوجها ستتغير رؤية المجتمع للمرأة كإنسانه لها حقوقها كالرجل تماما، بل فى تصورهن أنها من الممكن أن تفوقه بشرها كالهة عندئذ من الممكن أن يغير التاريخ سيرتهن وربما يعلو قدرهن .

«ما لهذا الكون أضحى عابثا يسفل العالى ويعلو السفلاء صار شأن
الكون فى أيدى البشر رهبة الأرباب أضحت من هباء سيرى التاريخ
فى سيرتنا كيف يعلو قدرنا نحن النساء.»

فطالما أصبح الكون عبثا بانقلاب كافة المعايير، وأن الرهبة الحقيقة صارت للبشر ذوى السلطة والنفوذ والقوة، بذلك يكون قد عاد الكون كما كان منذ الأزل، ورجعت نسبته ثانية إلى خاؤوس يشكلونه البشر، من جديد، على ذاك النحو الذى يراه كل منهم، متوافقا مع مصالحه ورغباته الذاتية فحسب.

وكنتيجة طبيعية لذلك تكون الغلبة، بالطبع، والانتصار من نصيب الإنسان الأقوى حتى وإن كان شريرا أما الخير والفضيلة فيضعفان بالضرورة، حتى يتواريان، أو يكفرا صحابهما كما جاء ذكرنا لهيبوليتوس وافيجنيا على سبيل المثال.

ونتيجة لذلك يجد الإنسان نفسه فى كون كهذا أمام تساؤل غاية فى الأهمية يفرض نفسه تباعا، ما حاجة الإنسان إلى المعاناة إذ لم تكن هناك الهة تنصفه، إن كان فاضلا؟

وقد جاء ذلك المعنى تقريبا فى حديث كليتمنسترا مع أخيليوس حول موضوع التضحية بابنتها افيجنيا فى مسرحية افيجنيا فى أوليس فتقول:

«إذا كان هناك الهة فستجد الجزاء منهم على تقوى أعمالك. فان لم يكن ثمة الهة فما الحاجة للعناء».

وعلى ذلك، فبغياب الآلهة ـ وبوجودهم ايضا ـ يتأكد الإنسان من فوضوية الكون الأزلية الأبدية، حين ينعدم وجود المعانى المطلقة لصالح الجميع، وليس للفرد الواحد وباسم تلك المعانى أيضا كالخير والحق والجمال والعدالة، وتصبح السيادة للإنسان صاحب السلطة والنفوذ والجاه، بل والاكثر شرا ودهاء، ويواجه الإنسان نفسه حقيقة بأمانة وصدق فيجد أن المعيار السائد هو شعار الفيلسوف السوفسطائى بروتاجوراس ـ الذى تأثر يوربيديس بفلسفته إلى حد بعيد ـ : «الإنسان هو مقياس كل شيء» ولذلك المبدأ تكون جميع القيم وبالتالى والأشياء نسبية.

ومما يؤكد ذلك المعنى، على سبيل المثال، قول ايجيوس لميديا الذى يعدها بالوقوف جانبها ومساعدتها وحمايتها بقدر ما يستطيع:..

«.. قد تبدو لاعدائك حجة من أى نوع (مقنعة) بينما الحقيقة أن الحق فى جانبك أكثر».

فأين الحقيقة؟! والإنسان مهما كانت قيمه ـ فى مواجهة أصحاب النفوذ والسلطان، أى كان قدرهم، ضعيف لا ينقذه سوى ذكائه، حتى إن كان ذكاء شريرا ومدمرا، كنوع من الحفاظ على الوجود، أن كان واعيا قادرا ألا يكون بطلا مأساويا من أجل الحفاظ على مبادئ لا يؤمن به سواه.

وفى النهاية، وعلى ضوء ما سبق ذكره من أمثلة، خاصة من خلال أعمال يوربيديس بوجه عام وميديا بشكل خاص، يتضح لنا أن رؤية يوربيديس للطبيعة الإنسانية لا دخل فى

تكوينها للآلهة، بل يتدخل فيها أساسا ظروف المجتمع وتقاليده المتوارثة بعماء فتقوم بتشكيله وتكوينه النفسى والعقلى، بالإضافة إلى العامل الوراثى وإن كان العنصر الأخير، على وجه الخصوص، غير مسئول عنه الإنسان كلية، مما يشعره أيضا بعبثية خلقه أى كان خالقه، كما سبق أن المحنا! ذلك المعنى فى حديث أورستيس عن لغز الكون.

ومن ثم فان جميع انفعالات النفس ـ التى منها تنبع شهوة الانتقام والقسوة أو الرحمة وغيرها كنوع من الحفاظ على الذات كل بطريقته ـ ليس لآلهة ، بالمعنى الدينى، دخل فى تكوينها أو السيطرة عليها.

إذ لو كانت الآلهة لها وجود حقيقى، وأن الشر والخير بارادتها لا بارادة الإنسان وأهوائه، فلماذا لم تعاقب على سبيل المثال ميديا وامثالها ـ على فعلتها الشنعاء وتنقذ من شرها الضحايا الأبرياء؟!

أو بمعنى آخر لو كانت الآلهة موجودة، فهى نفسها آلهة شريرة ـ وعلى رأسهم زيوس «الساخط على البشر» ومتحديا لهم لعدم طاعتهم له العمياء، وعدم استكانتهم لذله وعلى ذلك تكون ميديا على صورة رب الأرباب الذى بمشيئته الميلاد والموت وما بينهما، أو أن زيوس نفسه ـ ذلك الاله الاسطورى الذى ابتدعه خيال الاغريق ـ ماهو فى حقيقة أمره إلا صورة من ميديا، والا ما أنقذت حياتها فى النهاية بارادة الهية، حتى دون أى شعور بالذنب من جانبها على ما اقترفته من جرم، ذلك الشعور الذى لا ينتاب الآلهة ايضا، خاصة زيوس حين يقوم بأى فعل غير لائق بإله.

إذن لا وجود لعدالة متحققة، لا حرية (بالمعنى الميتافيزيقى) ولا وجود لعاطفة حب، بعيدة عن النزعات النرجسية المسيطرة المدمرة، لا معنى للميلاد المقرر له الموت الحتمى اللذان منهما أو هما ذاتهما يصبحان الوجهان الآخرين أسطوريا، لنوكس وايرونس، فتصير الحقيقة الوحيدة الأكيدة على المستوى الميتافيزيقى والواقعى ايضا، هى الموت. والذى هو فى نفس الوقت بذرة الفوضى الكونية والنفسية، كما اوضحنا ذلك تفصيلا فالفصل الخاص بالموت.

وعلى ذلك فإن مفهوم الفوضى، كما صوره هيسيودوس، لايزال موجودا حتى الآن، وإن كان بمعنى مجازٍ دينى ورمزى، حتى بعد تشكيل الكون والعالم والإنسان بصوره الظاهرية المادية، وهذا ما يؤكد عليه مسرح العبث خاصة يونسكو وبيكيت وبعض كتاب

مصريين وإن كان مسرح يحيى عبدالله يحاول أن يقدم لنا صورة جديدة كما سنبين ذلك.

وفى النهاية فإننا نعتقد أن يوربيديس كان يود إن يقول من خلال مسرحية ميديا، لو أن هناك إله عادل حقيقة، ما كانت تلك الفوضى، على مختلف صورها، تفسد هارمونيه الكون بما فيه وضع الإنسان، كما لو أن هناك إله يحب الخير والحق والجمال، لكان وقف أمام تدبير وخطط ميديا المحكمة، وأفسدها. إلا أنه قد جعلها، فيما يبدو تمثل جميع صفات الآلهة المزعومة ـ حتى صارت وكأنها الإله الواحد الجبار القوى المنتقم فهى فى نهاية الأمر زيوس بهيمنته على البشر ومصائرهم بخططه وتدابيره الماكرة للغاية، خلاصة القول هو الذى بارادته الموت والميلاد وما بينهما، ويجمع بداخله كل صفات الالهة الأخرى. وعلى ذلك فان ميديا هى اله الموت بلوتو، هى ابولون بمعرفتها بالغيب، لما سيحدث لها ولأولادها هى أتينا بحكمتها وذكائها المعروفة بهما بين الاثينيين هى أفروديت وأرس وأيروس هى خاؤوس الخ، جملة القول هى خرونوس الأب لجميع هؤلاء الالهة والربات، الذى كان يلتهم أولاده، دون أى شعور بالذنب.

الفصل السابع

الشعور بالذنب والمحرمات

كمفتاح لمناقشة وتحليل مفهوم الشعور بالذنب والمحرمات من خلال التراجيديا اليونانية يمكننا الاستشهاد بالفقرة التالية ليوربيديس فى الطرواديات عن لغز الكون:

«أنت يا من ترفع الأرض ويستقر عليها عرشك لغزا يفوق ادراكنا
سواء كنت زيوس أو ضرورة طبيعية، أو عقل إنسان، إننى أدعوك،
فانك تسلك مسالكا مبهمة.»

فلو استندنا إلى تلك الفقرة لمحاولة فهم لغز الكون، الذى ربما يكون مصدره اله (زيوس) يهيمن على كل شىء، أو مصدره ضرورة طبيعية مرتبطة بقوانين الطبيعة، أو عقل الإنسان صانع الحضارة، والذى ربما من أجل استمراره وارتقائه، ابتدع الآلهة لتنظيم ما حوله وما بداخله، فهو فى النهاية يحتاج إلى قوة أكبر منه غير ملموسة ـ كعقله تماما بكل امكانياته ـ يستمد منها قدرته على استمرار انجازاته لشعوره بالعجز، فى مواجه الحقيقة الوحيدة التى لا سيطرة له على تجنبها، حقيقة الموت، التى بيقينه منها تضعفه وتجعله أكثر وعيا بعبثية حياته ولهذا خلق بخياله الآلهة وعبدها، وبخياله أيضا صور العالم الآخر بجحيمه وفردوسه، ثم جعل من نفسه ـ وفقا لصورة الاله الذى جسده خياله ـ اله على نفسه يحكم عليها، يبرئها أو يدينها، ينتقم منها أو يصفح عنها وكأن ذلك الاله آتيا من فعل القوة الهيمنة المسيطرة على كيانه سواء أكانت عقله أو فكرة اله، أو قوانين الطبيعة.

لكنه على الرغم من كل تلك المحاولات الفكرية المضنية لا يستطيع أن يعفو عن اله ما، مسئول عن وجوده فى الأصل بشكل معين، وفكر معين، وبانفعالات عاطفية معينة، تدفعه دفعا لفعل بعض الأعمال الوحشية لو ترك نفسه لها، ولو ترك عقله يقوده إلى إباحة تلك الأعمال من منطق أن كل شىء مكتوب ومسطور له قبل أن يوجد، على ضوء الحقيقة التى يلمسها أيضا، وتؤكد له ذلك، بملاحظته أن لكل إنسان من الطبائع الراسخة فى كيانه ولد بها، ولا يستطيع معها القدرة على تغييرها، الا بنفسه، وعلى الرغم من ذلك فهو يعجز عن تغيرها بالكامل رغم محاولاته.

ومما يؤكد ذلك قول أرسطو عن صفات الطبيعة التراجيدية بأن البطل التراجيدى رغم صفات النبل فيه، فله أيضا صفات تقوده إلى الهلاك لنفسه ولغيره، لابد له فيها ولا يستطيع تغيرها وهى ما يطلق عليها Hemartia التى من أهمها الكبرياء الذى هو فى جوهره شعور الإنسان بذاته وقيمته لكن هناك دائما ما يذكره بضآلته وعدم جدواه - رغم كل ما يفعل - وهو أنه كائن فان، فى نهاية المطاف والتجوال بمختلف معانيهما.

وعلى ذلك تكون صورة التكفير عن ذنب يقترفه ماهو الا تعذيب لنفسه بهدف الوصول إلى درجة الألوهية (أوديب - أورستيس) هذا مع افتراض عدم وجود اله يستطيع عقل الإنسان أن يفهمه ويدرك نواياه، فإن الإنسان يصل إلى أن ذلك الاله الذى يهدف إلى الوصول به إلى درجة من العبودية والخضوع والاذلال التام، فيكون، بمفهوم إنسانى، اله سادى يتلذذ بتعذيب البشر، إلى الحد الذى يتخطى فى بعض الأحوال قدرة الإنسان على تحمل ذلك فيفقد عقله (كاورستيس أو هرقل) أو يفقد كل ما يحيا به وعليه، كى يصل فى نهاية اذلاله التام وآلامه المصاحبه له، إلى مرتبة الالوهية، فيجلب بركته وقدسيته على البلد الذى يحل به، كأوديب.!

لكن إذا ما نظرنا للأمر على الصورة الأولى - وذلك ما توصلنا إليه من خلال كثير منن التراجيديات - نجد أن ذلك العذاب، خاصة المرتبط بالشعور بالذنب بشكل مطلق - يرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان ذاته، وميله الغريزى إلى الارتقاء.

فكما سبق أن ذكرنا، فى الفصل السابق، أن العالم فى الأصل، ما كان غير فوضى (خاؤوس) وبالمثل العالم الداخلى للإنسان كجزء غير منفصل عن الكون، بما تتضمنه كلمة فوضى بالنسبة للإنسان بدائية وهمجية وعماء.

ومع ذلك، فإن هناك بعض الشخصيات التى تهفو نفوسها رغما عنها - إما بحكم التكوين الوراثى أو ظروف البيئة - إلى تلك النوازع الفوضوية التى تهيمن عليها العدوانية - وربما هى ما يطلق عليها الآن فى بعض الأحيان كلمة تلقائية - كنوع من الدفاع عن النفس والحفاظ على الذات، مقابل الشر الموجه إليها من الخارج وغالبا ما ينتج عن تلك النوازع العدوانية كثير من الجرائم التى من أهمها القتل والزنا، وهما جريمتان تعدان من بين الكبائر فى أديان التوحيد.

وقد كانت عند الأغريق أيضا من الكبائر، لكنها عندهم كانت تنقسم إلى نوعين:

الأول فى نطاق المحرمات، أى التعدى على الأرحام أو الأصلاب بالقتل أو الجماع.

كما حدث على سبيل المثال مع أورستيس لقتله أمه كليتمنسترا، وعلاقة أوديب الجنسية بأمه جوكاستا.

وقد كان عقاب هاتين الجريمتين، النفى بعيدا عن الوطن ـ يصاحبه الشعور بالذنب ـ كأقصى أنواع الانتقام الآلهى للجانى.

وذلك كله يهدف غرس الشعور بالخوف فى نفوس أفراد المجتمع، حتى لا يقوموا بارتكاب مثل تلك الأفعال، التى من المؤكد أنها تؤدى إلى اختلال نظام المجتمع، وبالتالى العودة إلى الفوضى حين يصبح الابناء هم فى نفس الوقت أخوات للأب، والأم هى الزوجة، فى آن واحد، كما حدث مع أوديب وأسرته. أو حين يباح قتل الابناء لآبائهم أو أمهاتهم، كما حدث مع أورستيس. ومن أجل بشاعة تلك النتائج التى تعود بالإنسان إلى البدائية، فإن عقاب أولئك فضلا عن نفيهم تسلط عليهم الايرينيات Erinyes ـ كتجسيد رمزى للشعور بالذنب ـ الهات الانتقام، بكل غضبها وحنقها وناريتها وعدوانياتها، حتى يصل الجانى ـ قاتل من له صلة رحم به أو زانى بمن له صلة رحم به أيضا ـ إلى الاذلال الكامل وتعذيبه الشديد لنفسه، عن طريق الشعور بالذنب، إلى درجة تصل فى غالب الأحيان إلى حد الجنون، كنوع من الخوف، والتخويف من تلك الأفعال، للحفاظ على نظام الأسرة، وبالتالى المجتمع ككل، كما ذكرنا.

أما النوع الثانى من ارتكاب نفس الأفعال (الآثمة) ـ أى القتل والزنا ـ خارج نطاق الأرحام والأصلاب ـ فإن عقابها لم يكن يصل إلى تتبع الارينيات للجناة، وصولا بهم إلى الشعور بالذنب الذى يؤدى إلى صورة من صور فقدان العقل، ولا هم ينفون ايضا خارج البلاد.

كما فى حالة قتل كليتمنسترا لزوجها، على سبيل المثال، أو هروب هيلينا من زوجها مينالوس مع باريس الذى أوقعتها أفروديت فى عشقه.

ومع ذلك فإن الأغريق قد وضعوا لمرتكبى تلك الأفعال، من ذلك النوع، عقوبة أيضا ـ موحين لأنفسهم أنه عقاب الهى كذلك ـ وفقا لحجم الإثم، وبالقدر الذى لا يساهم فى عدم الاخلال بنظام المجتمع.

فعقوبة قتل كليتمنسترا، على سبيل المثال، لزوجها اجاممنون هى قتلها بيد ابنها، وليس نفيها، أو تتبع الايرنيات لها.

وهذا ما يوضحه ايسخيلوس فى الصافحات لايسخيلوس عندما يسأل أورستيس قائدة كورس الارنيات لماذا لم تنف أمه عقابا لها على جرمها فيجئ الجواب:

«النفى لا يجوز يا غلام لأن ما أردته بالحمام ليس من الأصلاب والأرحام».

فى حين أن عقوبة أورستيس على قتل أمه كان النفى والشعور بالذنب الذى وصل به إلى حافة الجنون ـ والذى يصحبه آلاما نفسيه وجسمانية مبرحةـ يصوره الأغريق على أنه شيء أبشع من شر الموت فى بعض الأحيان.

ذلك المعنى الذى يجسده ايسخيلوس فى حالة أورستيس ومن بعده بوريبيديس لنفس الشخصية، وكذلك تصوير الأخير لحالة هرقل بعد قتله لابنائه وزوجته. وأيضا حالة الجنون التى أصابت فيدرا حين شعرت بالإثم بسبب شعورها بالحب لهيبوليتوس، على الرغم من أنها لم ترتكبه بالفعل وانما بالخيال فقط، ومع ذلك اختارت الموت عن حياة تعيشها وسط مجتمع، تخشاه حين تصورت أن سرها سوف يفضح عن طريق هيبوليتوس.

أما علاقة الزنا ـ فى غير نطاق المحرمات ايضا ـ فلم تصل عقوبتها عند الاغريق، سواء بالنسبة للرجل أو المرأة، لا إلى الشعور بالذنب الذى يؤدى إلى انسلاب العقل ولا إلى عقوبة الموت.

وأن كان الرأى العام ـ الذى فى الغالب ما تجسده الجوقة رجالا أو نساء ـ يدين ذلك الفعل، كنوع من الحفاظ أيضا على نظام الأسرة، وبالتالى الدولة.

وإن كان فى حالة هيلينا، على سبيل المثال، وهروبها مع باريس لم يدنها هوميروس بسببه، كما لم يدنها بوريبيديس أيضا، بل وجد له بعض الدارسين ما يبرره(٧٨)، وإن كان لم يقف إلى حد التبرير، بل يتخطاه حتى وصل به الأمر إلى تمجيدها وتسامح مينالوس معها، ليس ذلك فقط، بل قد صورها بوريبيديس، من خلال مسرحية هيلينا، فى مرتبة تصل إلى مصاف الآلهة، على اعتبار أن هيلينا ابنة زيوس وليست امرأة عادية.

وربما بهذا المفهوم الأخير ـ الذى آثاره يوربيديس، على وجه الخصوص ـ قد وضع حق المرأة فى التعبير بحرية عن مشاعرها بالحب مساويا لحق الرجل حتى لو كانت متزوجه ـ كهلينا ـ كما كان يحدث للرجل المتزوج وممارسة حقه فى الشعور بالحب لغير زوجته، كما فى حالة أجاممنون، على سبيل المثال، فى علاقته بكاسندرا.

وقد كان لتطور وضع المرأة ـ كما بدأه يوربيديس ـ أثره بعد ذلك على مدى الأحقاب والأجيال التالية عليه.

وإن كان لهذا التطور مميزاته، فقد كان له عيوبه كذلك، كما كان لعرف وتقاليد اليونان القديمة لوضع المرأة بالنسبة للرجل ـ عيوبه أيضا، وفقا لنظام المجتمع الأبوى والأموى.

غير أن لهذا مجالا آخر للبحث لا يعنينا الآن كثيرا، إلا بقدر ارتباطه بالإدانة أو التبرئة من الاثم، القائمين فى حقيقة الأمر على تقاليد المجتمع التى تحكم على الجانى ـ وليس حكما أو عقابا بمفهوم ميتافيزيقى غيبى ـ مما يشعره بالذنب ـ نتيجة لخوفه من عزلة المجتمع له بادانته، فيدين نفسه بالتالى وفقا لتلك التقاليد ذاتها المترسبة فى أعماقه هو أيضا، بحكم توارثها.

ومما يبرهن على أن المجتمع هو الذى يجعل مرتكب الفعل (الآثم) يشعر بالذنب، أنه حين يشعر بأن المجتمع قد سامحه على فعله، فإنه بالتالى يسامح هو نفسه ـ وهذا ما سنلاحظه فى حالة أورستيس وكذلك أوديب إلى حد ما[٧٩] ـ وفقا للقوانين الموضوعة والتقاليد المتعارف عليها ـ مرتكب نفس الفعل ـ يتغير بالتالى وفقا لذلك التغيير.

فالدولة ـ Polis ـ عند الإغريق كانت هى المحور الأساسى الذى يدور حوله كل شيء.

وقبل أن نحاول تطبيق ما سبق ذكره ـ من خلال تحليل بعض التراجيديات اليونانيه، خاصة مسرحية الصافحات Eumenides ـ نرى من الضرورى أن نلقى الضوء على أهم خصائص الايرنيات، فى نطاق اختصاصها ومهامها، بين الجانى والمجنى عليه، علما بأن الايرنيات (آلهات الانتقام)، يطلق عليها فى نفس الوقت اليومنيديز (آلهات الغفران أو الصفح).

فمن أهم خصائص الايرنيات ـ كما نستخلصها من الأساطير القديمة رجوعا إلى الالياذة والأوديسا ـ خاصتان أساسيتان:

الأولى مرتبطة بالأرض وهى ذات شقين: الأول منه ارتباط الايرنيات باسم ربة الأرض ديمتر (فقد بلغ من تأصل ارتباط الايرنيات بالعالم الأرضى أن اليونان عرفت وجها من وجوه ربة الأرض ديمتر Demeter باسم ديمتر أرنيس Demeter Erinyes).

أما الشق الثانى فهو ضرورة انقاذ الايرنيات للابن الاكبر، مهما كان جرمه، ذلك بكل ماهو مرتبط بالولد من متوارثات، خاصةلو كان من أسرة النبلاء الذين لهم حق حكم البلاد. (فمن الألياذة ١٥/٢٠٤ نعرف أن الايرنيات يبادرن دائما إلى نجدة الابن الأكبر) وحمايته والدفاع عنه.

أما الخاصية الثانية، فلها ارتباط وثيق بالنفس الإنسانية وفكرة الجنون، وربما الفقرة التالية من (الأوديسا ١٥/٢٣٣) تكشف عن ذلك المعنى الذى يفضى إلى أن من قضى عليه بالعذاب تنهشه الايرنيات والنص يقول:

«... وطيلة ذلك الوقت كان ميلامبوس يرقد مغلولا فى أصفاد شداد بأبهاء فيلاكوس وهو يتعذب بفظيع الآلام من أجل بنت نيليوس فى

ظلام (عـمى) الروح الرهيب الذى أنزلتـه به ايرنيـات الربة ذات الضربات الموجعة»

فتلك الضربات الموجعة المرتبطة بآلام فظيعة موجعة ماهى إلا تشبيه مجاز لما يصفه هوميروس بأنه «عمى الروح الرهيب» كنوع من العذاب الذى ينزل بالخطاة.

وهذا ما يقودنا ويوصلنا إلى الفكرة الأساسية لعقاب الايرنيات ـ عن طريق شعور الجانى بالذنب ـ أى فكرة الجنون، وهى حالة أورستيس التى أنهى ايسخيلوس بها تراجيديته حاملات القرابين، وهى الحالة التى استمر عليها فى الصافحات بسبب تتبع الايرنيات له إلى أن تحولت ربات الانتقام إلى ربات الغفران.

وهذا ما يعود بنا إلى ما سبق ذكره، ويذكرنا بضرورة تبرئة الابن الاكبر (كما بالنسبة لابن أوديب وايضا أورستيس).

وقبل أن نبدأ فى تحليل نص الصافحات كنموذج لانتقام الايرنيات من أورستيس كمرتكب لإثم فى ذوى الأرحام الذى أدى إلى تسلط الفوريات عليه مما خلق عنده ما نسميه الشعور بالذنب ـ النابع من داخله ـ مما أودى به إلى الجنون، يهمنا أن ننوه إلى جملة جاءت فى مقدمة المسرحية للويس عوض مترجم النص الذى نستعين به هنا.

يقول لويس عوض فى وصف قدرة الايرينيات التى تجمع بين الانتقام والصفح:

«لعل أقرب شيء نعرفه فى العربية إلى الايرينيات أو الفوريات هن الزبانية التى تختص بتعذيب الخطاة فى الجحيم»(٨٠).

مستندا على ذلك الرأى على قول الفيلسوف اليونانى هراقليطوس Heraclitus (نحو ٥٠٠ ق.م)

أن الشمس لو تركت مدارها لاهتدت إليها الايرينيات Erinyes ويعقب على ذلك بقوله:

«أن قول هراقليطوس يدل على اعتقاد الناس فى اليونان القديمة بان الايرينيات فيهن صفة من صفات الموت. يدركن الجناة ولو كانوا فى بروج مشيدة فلا عاصم من قضاء الايرنيات مهما حاول الجانى الافلات منها لانها تلاحقه كما تلاحق كلاب الصيد الفريسة فهى لا تفتأ تشمشم اثار الدماء العالقة بالجانى حتى تنتهى إليه».

ووفقا لذلك المفهوم للايرنيات فقد اختار لويس عوض كلمة الزبانية ترجمة للايرينيات.

وبذلك يكون قد قصر معناها على العقاب فى العالم الآخر أو أن الموت هو صورة لانتقام الايرينيات، على الرغم من أن كلا المفهومين لا وجود لهما فى النص، الذى ينصب العقاب فيه على أورستيس، فلم تقتله الايرينيات مثلا، ولم تذقه العذاب فى العالم الآخر.

لذا فاننا نؤثر استخدام الكلمة اليونانية المتعارف عليها بربات الانتقام أو الايرينيات (Erinyes) بدلا من كلمة الزبانية المستخدمة فى الترجمه منعا للبس فى المعنى وحتى لا نفقدها خاصتها الاساسية المرتبطة بالأرض وبعالم الإنسان النفسى، وهما المفهومان اللذان نرى أن معنى الانتقام أو الغفران على حد سواء يعتمدان عليهما فى معظم التراجيديات اليونانية وليس الصافحات فقط.

ومما يؤكد وجهة نظرنا هذه أن كليتمنسترا وهى فى العالم الآخر الذى استقرت فيه كما يصورها ايسخيلوس، كانت تستثير الايرينيات للانتقام من أورستيس على الأرض.

وأن كانت الايرينيات لهن صفات اليومنيديس فذلك ما يؤكد ارتباطها النفسى بالإنسان والعضوى فى المجتمع.

على ذلك سنلاحظ عند ايسخيلوس أن آلهات الانتقام يتحولن إلى الهات غفران فى نهاية اليومنيديس (الصافحات).

وأن كن، كما سنرى، غير راضيات تماما عن حكم ابولون أو حكم الربة اتينا بتبرئة أورستيس ولا بتسامحه مع نفسه.

وذلك ما نعتقد أنه كان رؤية ايسخيلوس الذاتية لعبثية تبرئة أورستيس لكن فى نهاية الأمر كان ذلك ما تقتضيه الظروف السياسية بالدرجة الأولى وايضا الظروف الاجتماعية التى لم تكن ترى أهمية للمرأة بجانب أهمية الرجل فى المجتمع.

وإن كان ذلك يشير فى نفس الوقت إلى مرحلة التطور الاجتماعى الذى يقضى بوجود نظام لا يقوم على الانتقام الفردى، فكان لابد من وضع نهاية لائقة لمنع استمرار هذا القصاص الشخصى (الاريوباجوس)

وعلى الرغم من ذلك قد جاء حكمه النهائى غير عادل، وفقا لما ينبغى أن تكون عليه العدالة الالهية.

غير أن أهم ما يلفت النظر بالنسبة للشعور بالذنب عند الجانى، ارتباطه بالايرنيات التى كما نرى، لها من الصفات التى أشرنا إليها ما يجعلنا نعتقد أنها صفات فى النفس الإنسانية تتصارع بعضها مع بعض متخذة فى بعض الأحيان صورا رمزية لشخصيات بشرية أو الهية - سنشير إلى مدلولاتها عند حديثنا عنها فيما بعد - وصولا إلى تصور مثالى أو ما يجب أن يكون عليه المجتمع الإغريقى فى القرن الرابع قبل الميلاد، والذى كما ذكرنا، أن الدولة هى محور كل شىء، للحفاظ على نظمها وفقا للتقاليد المتوارثة.

فمن أولى مهام الايرينيات تعذيب الإنسان والانتقام منه، متخذة لذلك عذاب ضمير الجانى، كمرحلة أولى، بنفيه من وطنه، يطارده ذلك الضمير ويعذبه أينما ذهب ولا يستطيع منه فرارا.

وعن مطاردة الفوريات لأورستيس - التى يجبره بها أبولون - فهى التى تتخذ صورة رمزية لكلاب ضارية ذات أجنحة وايضا ثعابين ينهمشان روحه، كنوع من الدلالة الرمزية لتعذيب الإنسان لنفسه أو عقابه لها إلى حد الاذلال ليتطهر من ذنبه بنفسه، من كثرة المعاناة، وفى النهاية يقبله المجتمع ويعود إلى وطنه وأهله، وبذلك يصل إلى مرفأ الآمان بنفسه لنفسه، عندئذ يمكنه أن يتسامح مع نفسه حين يسامحه المجتمع، بعد رحلة عذابه الطويل، وهذا المعنى ما يتضمنه القول التالى على لسان ابولون لأورستيس فى مسرحية الصافحات عن الايرينيات ورحلة عذابه حتى يصل إلى وطنه:

«سوف يطاردنك فى اصرار أينما نقلت الخطو فى الأمصار. سوف يطاردنك فى البحار وسوف يطاردنك فى المدائن ولو أحاط البحر بالمساكن أياك أن ينتابك الكلال! اياك أن ينهكك التجوال! فان اتيت لحمى المدينة بالاس تدعو واسمها اتينة فاجلس، فهذا مرفأ الأمان.»

لكن حكمة أبولون المطلع على الغيب - الذى ربما يرمز هنا إلى العقل الباطن أو الحاسة السادسة للإنسان - تحذر أورستيس من تماديه فى تعذيبه لنفسه بشدة، حتى لا يؤدى به ذلك إلى فقدان عقله لو ترك للثعابين والكلاب الضارية - التى هى جب نفسه المظلم - تنهشه حتى توصله إلى انسلاب العقل منه فيقول له أبولون:

«إياك أن تقهرك الأهوال ناءت على عقلك كالجبال».

وان كان ذلك الانتقام (أى الجنون) ـ وهو من صفات الفوريات أيضا ـ هو ما تدعو إليه كليتمنسترا من خلال شبحها بعد الموت ـ الذى هو كما نعتقد شبحها الذى يتجسد فى عقل اورستيس ـ مخاطبة الفوريات (ضمير اورستيس) كى تحثها على النهوض من سباتها والانتقام من أورستيس الذى قتلها فتقول:

«لتنهش أوريست فى جنون »

عندئذ تستيقظ الفوريات، وهن يجمجمن بصوت عال وفى وحشية فظيعة، مستجيبات لدعاء أمه، ويجمعن على أدانة اورستيس، ويؤكدن على أن قاتل الأم رجيم.

غير أن قائدة الفوريات ـ التى تمثل ضمير العقل أو الأنا العليا عنده، بجانب غضبه الحانق على القوة الغيبية التى جعلته ـ بفعل التكوين الوراثى أو البيئى أو غيره ـ يرتكب هذا الجرم، معبرة عن كل ذلك، محاسبة أبولون كإله يعلم بالغيب؛

«يا ملك الهيكل والمحراب أيا أبولو! اسمع الى جوابى
فهذه الآلام والشرور صنع يديك يا إله النور أنت الذى
جئت بلا شريك بهذه المآساة يا مليك»

وتأكيدا على تلك الشرور المتسبب فيها أبولون، كإله عالم بالغيب، قارىء لكل ما هو محجوب معرفته على الانسان قبل أن يفعله، حتى إذا ما انزاح الستار عن ذلك الغيب أصبح معلوما لصاحبه فلا يصبح حينئذ غيبا، لكنه على يقين أن الإله المختص بمعرفة الغيب، لم يكن يجهل ما هو مقبل على فعله قبل أن يقوم به، وكان بامكانه أن يمنعه، لكنه لم يفعل، ومن هنا تجئ ثورة ذلك الانسان، وشعوره بالعبث الآلهى.

وعلى ذلك. فان قائدة كورس الفوريات تؤكد على اعتراضها على ذلك الوضع الذى آل اليه أورستيس وموقفها من المسطور والمكتوب على ضوء ذاك المنطلق العبثى، فتقول لأبولون.

«أنت الذى أخبرت بالغيوب وبلسان قارئ المحجوب
أن الفتى الغريب سيؤب بقتل أمه بلا تثريب»

فيجئ دفاع أبولون هزيلا، أمام حجة قائدة الكورس، بأن وحيه لأورستيس لقتل أمه بهدف الانتقام منها، لأنها اردت أباه، فامره بغسل العار. على الرغم من أن قتل الأرحام يعد من أولى الكبائر.

ولهذا يجيء عذاب أورستيس عبثي، لكنه لا يستطيع منه فراراً، فهو يذوق غصة العذاب رغما عنه، وعلى الرغم من أى منطق غيبي أو أرضي، إذ أن قتل ابن لأمه، يعد ضمنا قتل جزء من نفس الجاني، الذى تكوّنْ دمه وكيانه من تلك الأم مسفوكة الدماء.

وإن كانت جريمة الزنا والقتل - مع من ليس بالجاني صلة رحم تأتي فى المرتبة الثانية بعد قتل الأرحام أو الجماع معهم ، حتى عند ايسخيلوس وليس يوربيدس المعروف بتطور فكره، وعلى ذلك يجيء موقف أبولون من كليتمنسترا لهذين الفعلين مناقضا مع المنطق الذى دافع به عن اصدار أمره لأورستيس بقتل أمه، ومناقضا أيضا لعذاب اورستيس:

«إنى أرى كيلين يا أيتها الايرنيات كيل يكيل العطف
نحو الزانية ويسكب الرحمة فوق الجانية لكن أورستيس
الفتى المسكين له شحذت المخلب المسنون.»

إلا أن كل تلك التناقضات يتجلى الكشف عنها، حين نتبين أن المحك الأساسي والرئيسي لكلا الموقفين - وبالأخص موقف أورستيس من قتل أمه وزوجها إيجستوس - هو المجتمع الأثيني الذى يرمز اليه بأثينا Athena ربة الحكمة (والذى هو ايضا اسم عاصمة اليونان Athens وإن اختلفت نهاية الكلمتين وفقا لمقاييس اللغة اليونانية وحالات اعرابها) وذلك ما يكشف عنه ايسخيلوس تدريجيا على مجرى الحدث، على لسان أبولون الذى يستكمل كلامه للفوريات قائلا:

«مهلا... اثينا واسمها بالاس حارسة الميزان والقسطاس
تعلى لواء العدل بين الناس »

غير أن قائدة كورس الفوريات التى بدأت بالدفاع عن أورستيس، فى مواجهة حجج أبولون، ترى أن طلب التوبة عن الفعل مع الصلاة والاعتراف بالخطأ، وطلب النجدة، والخلاص، من الله يكون نهاية العذاب. وذلك ما نقره عن حالة أورستيس من خلال الأبيات التالية:

«أما أنا فاسمع الصلاة. نادت بها لله شفتاه
وارسم الطريق للنجاة فمن دعا لله... يا مجيرا ضع
عن فؤادى وزرى الخطير. خففت للضارع المستجير
وطالب الغفران لا يجاب لن أخذل الضارع للسماء»

غير أن ما تسمعه قائدة الكورس، وتقر به، هو جزء من رحلة العذاب والاذلال ـ التى كما ذكرنا تمثل الأنا العليا Super ego ـ عند أورستيس ليست هى القادرة وحدها على موقف أورستيس لتعذيب نفسه، بل كذلك شعوره بادانة المجتمع له ـ متجسدة أيضا فى صورة الايرينيات ـ فيحاول الهروب من نفسه، وهو يرتجف خوفا وهلعا حتى كاد أن يصل الى اليأس الكامل من النعيم واستمرار حياته فى جحيم.

و هذا ما كانت اثينا، كربة حكمة، على وعى تام به، كما هى على وعى أيضا بان من الحكمة أن يتولى ابن اجاممنون العرش من بعده.

لذا كانت تحاول الدفاع عن اورستيس الا أن قائدة كورس الفوريات كانت ترى:

«أن قاتل أمه فى اجتراء لابد أن تبلغه الشقاء»

لكن أثينا تستمر فى الدفاع عن أورستيس فتقول لقائدة الكورس:

«لعله أراد كالمختبر أن يتوفى قدرا بقدر»

فتجيب قائدة الكورس باستنكار ردا على حجة آلهة الحكمة:

«وأى دافع للقتل عات يدفع لاغتيال الامهات»

غير أن أروستيس، الذى لا يجد له خلاصا الا بأثينا ـ يتقرب منها متوددا علها تنقذه من نفسه ومن المجتمع، فيعترف لها بجرمه العظيم ويضحى بذبح شاه طالبا الغفران، بعد حمله وزره على يديه أينما يقيم؛ آملا فى التطهير من آثامه وذنوبه بنحره الذبيحة الذى يصاحب شعوره العميق بالذنب، بذلك يحقق أمله الكاهن الأكبر ـ مما يوحى لنا بدور الكاهن الأكبر فى الديانه المسيحية ـ فيباركه لعله يستعيد شعوره بالبراءة كالوليد.

وفى نهاية مونولوج طويل لأورستيس يحمل تلك المعانى، يقول مخاطبا به أثينا:

«جان أنا، منذ زمن بعيد طهرنى الكاهن كالوليد
فى غربتى عن هذه الأوطان بالماء والدماء أرجوان
تنزف من رضائع الحملان»

لكن أورستيس رغم شعوره بالأثم الذى ارتكبه، وتعذيب ضميره له، لا يستطيع أن يغفل عن حقيقة أن أبولون كان مشاركا له فى ذنوبه، فيقول مكملا الوجه الآخر من الادانة للآلهة:

«نعم، ثأرت لأبى الحبيب وهو قصاص خط فى المكتوب:
وكان رب الشمس واللألاء أبولو، وهو ملك الضياء كان
شريكى صانعا ذنوبى»

ومن خلال بقية المسرحية يتضح لنا فى جلاء مهام تلك الأرينيات ـ التى أساسها تعذيب النفس ـ والتى فى نفس الوقت من الحكمة أن تتحول بعد رحلة عذاب لابد منها لعدم تفش الجريمة ـ الى صافحات .

وإن كان أورستيس على يقين بأنه وإن كان مذنب منذ زمن بعيد، فهو فى الوقت ذاته يوحى لنفسه ـ زيفا لأن قتله لأمه كان بهدف الحصول على الحكم ـ بأنه برئ لايمانه بأن أبولون شريكه بل وصانعا ذنوبه، حتى يستطيع أن يتسامح مع نفسه، ويوحى للآخرين بأن يسامحونه.

وهنا يقودنا النص الى مهام الفوريات كما بيناها تفصيلا ونلخصها كالتالى :

ضرورة وجود النفس اللوامة التى تمثل ضمير الانسان، وهذا ما تؤكد عليه اثينا، وهى تجيب أورستيس بأن ما فعله حقا من كبائر الأمور لكن الحكمة ـ وهى ربة الحكمة ـ أن تعفو عنه، أو بمعنى آخر ان يعفو هو عن نفسه فى حقيقة الأمر:

«أنت يا فتاى جئت كلاجئ الى حماى لكننى ألقاك فى رحابى وفى
مدينتى/ وعند بابى وضارعا بالله تستجير من غضب الربات والضمير/
تملك حقا دبة الدماء فهن من مخالب القضاء وحقهن لا مراء فيه/
و أصعب الأمور أن تقصيه»

أما الاصلاح الاجتماعى، فيعد من أهم وظائف الفوريات. غير أن اثينا بحكمتها ترى ضرورة لانقاذ أورستيس، رغم جرمه، ليتولى عرش أبيه امفريون ـ كما جرت التقاليد الإغريقية منذ عصر هوميروس ـ لكنها فى نفس الوقت تخش إن هى برأته من براثن الفوريات ـ وهى أول الاهات حكمت الانسان ـ ينتشر الفساد على الأرض لذا فهى تعلق ميزان العدل ـ بالنسبة لها ـ بين تخليصه من شقائه بعد أن اعترف بذنبه (الذى يكفر عنه بذبيحة) وبين انتشار الطاعون فى الضفاف.

وفى ذلك تعبر الفوريات عن حيرتها بين رغبتها فى تبرئة أورستيس لاسباب سياسية تخص المدينة، وبين خوفها من انتشار الجريمة فى المجتمع فتقول:

«وهكذا تعلق الميزان بينكما يا زينة الفتيان: فان اوتهن بالبقاء
(المقصود الفوريات)/ هلكت فى مخالب الشقاء وإن امرتهن
بانصراف /
انتشر الطاعون فى الضفاف يا حيرتى بينكما قطيعة »

وتلك الحيرة التى تنحصر فى تصورنا بين الجانب السياسى والاجتماعى، تقودنا إلى عدة نقاط هامة ترتبط بضرورة الفوريات، التى تمثل هنا قانونا وضعيا، وعهدا قديما متوارثا، بعد أن رأينا كيف كانت تمثل عذاب الضمير اثناء رحلة عذاب أورستيس بملاحقة الايرنيات له، حتى وصل الى أبواب مدينة أثينا.

فلكى تتخلص اثينة من حيرتها تحقيقا لرغبتها فى تبرئة أورستيس، اختارت خيرة الرجال ليعط كل منهم حجته فى عدم موافقتهم أو موافقتهم على تبرئته.

وفى تلك الحجج التى سنوردها، بعد قليل، اسباب ابتكار الاغريق فى حقيقة الأمر لما يسمى بالارينيات ـ أو كما أراد أن يطلق عليها لويس عوض الزبانية ـ وكلها تدور فى نطاق النظم الاجتماعية حفاظا على الدولة. ولعل فى معرفتنا بأن الايرينيات كن أول الهات عرفتها الأرض، مما يؤكد وجهة نظرنا فى مهامها، سواء النفسية أو الاجتماعية.

الحجة الأولى: (من الكورس الشطرة «١»)
«لو نجا السفاح من شر العقاب هدم القانون والعهد
القديم/ و مشى بالسيف جيل من شباب قاتل الآباء
سفاك رجيم.»
الحجة الثانية: (اجابة الشطرة «١»)
«بعد هذا، لن ينادينى قتيل أو تناجى روح مقتول
صريع أختها فى القتل منج أو شفيع وتجيب الأخت/
فى جوف اللحود عبثا ما نرتجى الثأر العظيم لم يعد /
فى الكون ميزان أكيد يقذف الأشرار فى قاع الجحيم»
(الشطرة «٢»)
«بعد هذا لن ينادينى مستجير أيتها الربات! يارسل
الجحيم!/ يا حماة العدل من فجر الدهور! انصفى
المقتول من عادٍ اثيم.»

فان كانت الحجة الأولى تخشى هدم القانون القديم الذى معه وجدت الايرينيات ـ التى ولدت من نقط الدماء التى انهمرت على الأرض من قتل كرنوس لأبيه اورانوس ـ لتخويف الشباب من قتلهم لآبائهم. فان الحجة الثانية تأكيد للأولى لكن من خلال مفهوم الخير والشر، حتى لا يتشكك الناس فى ميزان العدالة، فيعيث الفساد فى الأرض، وتعود الفوضى التى كانت تحكم الكون من جديد ـ كما كانت منذ بدء الخليقة ـ دون أى شعور بالذنب، المستمد أصله من التراث الدينى أى كان نوعه.

كما تؤكد الحجة الثانية أيضا على خلود الروح، واحساس القتيل بما يدور حوله وهو فى العالم الآخر، حتى بعد فناء جسده، طالبا الانتقام عن طريق الايرينيات، حتى لا يشعر الناس باختلال نظام الكون بتحقيق خيالهم لما يستحقوه من وجهة نظرهم.

أما الحجة الثالثة، فهى تدور حول الخوف من توقف الناس عن اقامة الصلاوات ولا جدواها، خاصة الآباء ـ الذين بفضلهم يتوارث أبناءهم عادة الصلاة ـ وكذلك شعورهم بعبثية انينهم وشكواهم للآله، من جحود الابناء ان هزمت الفوريات، بكل ما تمثله من انتقام للجانى وتعذيبه لنفسه.

وفى هذا الصدد تقول الحجة الثالثة، من خيرة الرجال الذين يدينون أورستيس ويصوتون بعدم الغفران له:

«وبلا جدوى تكون الصلوات. من فم الأباء أو من أمهات وبلا جدوى

يبثون الأنين معبد العدل هوا كيف النجاة بعد أن ذلت جموع الفوريات؟»

فتلك الحجج الثلاث التى تمثل المخاوف التى يثيرها خيرة الرجال فى مواجهة اثينا وهدفها، تقتضى الاستمرار فى عذاب اورستيس كى يكون عبرة لغيره، بما يوحى للناس بتحقيق العدالة على الأرض ـ أو بمعنى آخر ـ تخويف الانسان الموحى به اليه بتلك العدالة،. بالرعب من مجهول، خاصة الدهماء، وفى ذلك سبيل لخلاص أرواحهم وحيرتهم. أما الحكماء ـ فبوعى ـ تبقى آلامهم ملاذهم دون شكوى، وهى التى تهديهم الى الطريق القويم.

وهذا المعنى ما يلخصه الرجال المختارين من أثينا خلال الأبيات التالية:

«إنما الرعب سبيل للخلاص أن رأته الروح أقصى فى المساء
تفزع النفس بآيات القصاص نعمت الآلام تهدى الحكماء»

وإن كان ايسخيلوس يرى أن التخويف لكافة الناس شيء مطلوب وضرورى - وإن كان قد استثنى منهم الحكماء لكن ليس قبل معاناتهم بحل العذاب - وما ذلك الا بسبب جموح الانسان، بطبعه، بجانب التناقضات المتضاربة المتصارعة داخله، والتى من اخطرها النوازع الهمجية والشريرة التى جبل عليها منذ بداية خلقه كانسان بدائى وتاريخه الطويل مع مخلوقات الأرض الأخرى، الأدنى منه، وصراعه معها لتسلطه وسيادته، مما أدى الى شعوره فى نفس الوقت بأنه إله على الأرض، به من الصفات ما للآلهة تماما، لكن ما ينقصه فقط هو الخلود. ومن أهم تلك الصفات الكبرياء وهى التى يركز ايسخيلوس هنا عليها، على لسان خيرة الرجال الذين جمعتهم اثينا ليقولوا كلمتهم فى وضع اورستيس، مؤكدين على ضرورة التخويف الذى لا يستثنون منه أحدا لاقامة العدل على الأرض لما للشعور بالخوف من أهمية للتطهر:

«بغير الخوف فالعدل هباء : ليس بين الناس، ابناء
الفناء،/ لا ولا الأقوام فى الدنيا الحزينة، لا ولا الحكام
تيجان المدينة»

وعلى ذلك فالتخويف، عن طريق الايرينيات، لمختلف أنواع الناس خاصة المزهويين منهم كالملوك، الذين يغفلون أن مصيرهم الفناء فيتكبرون ويتجبرون، تاركين لأنفسهم العنان للعربدة بلا حسيب أو جبروت فى ظلم الآخرين الذين لا يردعهم عنه سوى تخويفهم من رقيب يفوقهم، فالزهو كما ستفصح عن ذلك الأبيات التالية، وليد الكبرياء، الذى يقود صاحبه الى الهلاك، حين يوحى له عقله ومكانته - كحاكم مثلا - بأنه صار إله بذلك، ومن ثم لا يروعه عن ظلمه الامصدر خارجه يعلوه غير ملموس.

تلك الرؤية التى يبلورها ايسخيلوس من خلال خلاصة رأى خيرة الرجال الذى يقول:

«أيها الانسان! لا ترجو حياة. عر بدت دون حسيب أو رقيب،/
أو حياة داسها نعل الطغاة. بارك الرحمن أوساط الدروب./ وتواضع
فهو يحبو الودعاء. ملكوت الأرض وحبا فى سخاء./ إنما الزهوة نبت
الكبرياء./ ومن سمات الكفر تجفوها السماء: صحة العقل سمت
بالعقلاء وهى أم السعداء.»

ولما كان أورستيس قد أدى تلك الطقوس أو الشروط التى بعدها يمكن أن تطالب أثينا الايرينيات بالكف عن عذابه ـ المتمثل فى آلامه والشعور بالخوف وتعذيب ضميره له إلى حد المرض العقلى والنفسى (والتى صورها يوربيدس أيضا فى مسرحية أوستيس) تدخل اثينا فى نهاية المسرحية ومعها الارجوباج وهم اثنا عشر مواطنا اثينيا ـ كانوا يقومون بوظيفة القضاء ـ ومن وراءهم جمع غفير ـ يمكننا تمثيلهم بجمهور المحكمة فى العصر الحديث ـ لابداء الرأى النهائى فى تبرئة أوستيس أو ادانته الكاملة بعد سماع الشهود.

فيدخل أبولون ليعلن براءة أورستيس وإدانة نفسه هو فينسب إليها مسئولية قتل أورستيس لأمه تنفيذا لإرادته وتخطيطه هو، لكونه كان عالم بالغيب والأقدار.

وهنا أيضا ـ كما من قبل ـ يكون التحقيق لإرادته هو النافذة فى وضع أورستيس، إذ هو الذى يغفر لمن يشاء ويدين من يشاء فيقول مدافعا عن أورستيس بعد أن تم اذلاله:

«أبدأ قولى الآن فأقول: أتيت شاهدا،/ معى الدليل: هذا
الفتى قد لاذ فى محرابى./ حين أتى فى معبدى الوضاء. طهرته
من لوثة الدماء./ من أجل هذا جئت اترافع. عن جرمه وجئتكم
أدافع/ شاركته فى إثمه الأثيم فى قتل أمه انا الملوم.»

بعد ذلك يأتى دفاع اورستيس عن نفسه مؤكدا أن كل شىء بمشيئة الإله، وأنه غير مسئول عن فعلته إذ لم يكن أكثر من اداة لتحقيق القدر المكتوب فيقول:

«هذا الإله، شاهدى العجيب هو الذى كاشف بالمحجوب
أنى أداة القدر الرهيب»

وبعد إدلاء أبولون بشهادته، واعترافه بأنه هو المسئول عن قتل أورستيس لأمه ـ الذى كان على علم به قبل التنفيذ ـ ودفاع أورستيس عن نفسه، وفقا لذلك، واعفائه من المسئولية بحجته القوية ـ من خلال المفهوم الميتافيزيقى ـ بأنه لم يكن سوى اداة لتنفيذ مشيئة أبولون علام الغيوب، الذى بارادته يقول للشئ كن فيكون، وعلى ذلك، لم يكن بارادة أورستيس أن يوقف أو يغير القضاء أو المكتوب.

وعلى ضوء تلك الرؤية، يصل أورستيس إلى أن التسامح مع النفس يساعده على ذلك حكم أثينا، بضرورة ابقاء أورستيس على سلالة أسرة أتريوس والعودة إلى وطنه، وهذا ما كان يحاول هو الوصول إليه طوال رحلة عذابه، فيقول فرحا:

«من بعد منفاى وبعد ضيقى سوف يقول الناس فى الاغريق:
هذا الذى للوطن العريق أرجوس وهى كوكب الشروق قد عاد
واسترد ملك أباه »

غير أن هذا التسامح مع النفس يصحبه الايهام بأن ـ الإله أبولون ـ رمز القوة المهيمنة ـ هو المخلص من محن الحياة ومن الايرينيات، بكل ما تمثله، فتعلن اثينا فى النهاية تعبيرا عن رأى ابولون النهائى فى حالة اورستيس، وتعلن عباد أبولون ببراءة أورستيس المطلقة:

«أن أوريست زينة الشباب لا يستحق البطش والعقاب لما جنت
يداه والعذاب»

الحكمة السياسية إذن هى ـ وفقا للتقاليد ـ تقتضى أن يتولى أورستيس العرش، ويعود إلى وطنه ليسترد ملك أبيه. وبذلك تصبح السياسة هى الإله الحقيقى الفعلى الذى يبرئ أو يدين الجانى.

وعلى ذلك فإن كان لوجود الايرينيات ضرورة من ضروريات الاستقامة فى المجتمع، وتخليص أورستيس فى نفس الوقت من الشعور بالذنب، فذلك ليتمكن من القدرة على التعامل مع نفسه، إلا أنه على الرغم من كل ذلك، فان شعور أورستيس بالذنب عبثى، لأن أساسه والهدف منه، تخويف الآخرين من قوة غيبية، وانتصار اورستيس فى النهاية لأنه يمثل السلطة الحاكمة، وألقاء تبعية جرمه ـ ليريح ضميره ـ على الإله، وليس على ارادته هو أو اعترافه بامانة، بإن فعلته كانت استجابة لمشاعره البدائية النرجسية، من حقد وضغينة وانتقام وشهوة السلطة والتسلط، حين قتل أمه.

فقتل أورستيس لأمه وعشيقها، وإن كان فى ظاهره دفاعا عن الشرف والانتقام من قتلة أبيه ـ كما يدعى أبولون ويوافقه على ذلك أورستيس ـ غير أنه فى حقيقة الأمر ليس إلا صورة من صور الحرب ضد الحرب ضدهما لاسترداد الملك، لأسرة أتريوس متحججا بمشيئة الإله الغيبية لمساندته فى مهمته، لاستمرار الملك من خلال أورستيس.

وعلى ذلك فإن التقاليد ـ المتجسدة فى رؤية اثينا وأبولون وباقى الشخصيات ـ هى التى تنقذ اورستيس من الهلاك وتعيد إليه صواب عقله، الذى ساعد على سلبه فيما اعتقد سلب الملك منه، ونفيه خارج البلاد.

ولهذا يصبح لاعتراض الايرينيات على انقاذ أورستيس وتسلمه الحكم، اصداء قوية للتأكيد على عبثية شعوره بالذنب، والعدالة الالهية المتمثلة هنا فى الهه الأوليمبس ـ التى انقذته. تلك العبثية على الأرض ـ من خلال مفهوم ميتافيزيقى ـ يعبر ايسيخيلوس عن رؤيته لها بأسلوب متوارى بسبب الأوضاع والمفاهيم التى كانت سائدة فى عصره، من خلال الأبيات التالية، على لسان الايرينيات:

«حكم الأوليمب جبارا عتيا   خلص السفاح من بين يديا/
انقذ السفاح من نار الجحيم فرق   القانون والعهد القديم/
آه! يا ويلاه! يا بؤس المقيم! جلل العار جبينى الشنار/
وبقلبى لهب الحقد استطار!»

لكن وإن كانت الأيرينيات ـ التى فيما اعتقد تجسد هنا وجهة نظر ايسخيلوس لذلك الحكم غير العادل ـ لا تملك تغيير الاوضاع السائدة لذا فمن الحكمة أن تلزم الهدوء، وإن كانت تود لو استطاعت أن تبصق على ذلك الهناء الملطخ بالدماء للبلاد، وأن تسيطر على شعورها الدائب بالمرارة فتقول لنفسها:

«فلتلتزمن الهدوء يا ايرينيات لا تبصقى على البلاد الهانية/
أو تقذفى باللعنات الدامية من فمك الممرور كل ثانية

ولكى تهدئ اثينا من ثورة الايرينيات وغضبها، تطلب منها أن تتحول إلى صافحات عما يحدث، وتتقبل الوضع القائم والعهد الذى تعيشه حتى لا ينتشر الخراب فى البلاد ـ كما يتراءى لها ـ مقابل أن تغدق الايرينيات بالهبات فتقول:

فلتقبلى بالشكر كلماتى والعهد بالاكرام والهبات إن سرت
بين الناس صافحات»

لكن الايرينيات لا يسلمن لحكمة المدينة السياسية دون أن ينفثن غضبهن على جميع أبناء الحياة، وسخطهن على الأرض المليئة بالشرور وبالخطايا فتقول مولوله على قدرها:

«آه يا ويلاه من عسف الزمان ! ليتنى مت و لم ألق الهوان!/
ليتنى لم آت فى أرض البشر! ليتنى أعفيت من عسف القدر!/

غضبى يلفح أبناء الحياة بلهيب الحقد لا أدرى مداه.. آه يا أرض
الخطايا والضباب.

تلك الأبيات الأخيرة كان لها أهمية خاصة عند ايسخيلوس على ما يبدو ـ والا ما كررها، كلحن أساسى للعمل، فى موضع آخر من نفس المسرحية ـ ليؤكد من خلالها شعوره بعبثية وضع الانسان فى الكون والكراهية التى تنتابه من وجوده على الأرض، وسخطه على ميلاد البشر جميعا.

لكن أثينا المتفهمة للأوضاع الاجتماعية والسياسية عقلانيا ـ ووفقا لما هو شائع ـ تطلب من الايرينيات ألا تدفع الشباب الى الجنون بتعذيبهم لانفسهم، وتأمرها بالكف عن القيام بماهمها أبعد مما تريد هى، ثم تنشد بعد ذلك نشيد النصر لأثينة معلنة عهد الصفح، وتحول الربات الحانقات الى صافحات.

فأثينا ترى بحكمتها وعلمها وخبرتها ـ وهى زوجة زيوس ـ أن ما فى أبناء الأرض من صفات ورثته عن الآباء ـ كالكبرياء ـ ولا قدرة لهم على رد القضاء أو تبديله، وتحمل مسئولية العباد لزيوس «سيد المنطق بين الأنام». كما ترى أثينا أن ذلك المنطق ينبغى أن يجعل الناس تعيش دوما، فى سلام، وأن تصفو نفوسهم وتخفف من اعبائها وعذابها، كما فعل أورستيس، وإن كان فى حقيقة الأمر أن الضمير الانسانى، بحق، هو الذى يفوق التقاليد ويعلو على الهة جبال الأولومبوس ومن يتبعونهم.

الباب الثانى

أثر التراجيديا الإغريقية
على مسرح العبث المعاصر
فى الغرب

الفصل الأول

الحب ... العدالة ...
الفوضى .. الموت

تلك التيمات الأربعة رغم تناقضها الواضح لتباينها، فإن التيمة الأولى، أى الحب الذى يعنى الزواج أو يقود إليه، إن لم يكن قائما على قدر كبير من التفاهم والتكافؤ فإنه حتما يؤدى إلى الفوضى والموت المعنوى الذى قد يؤدى بدوره إلى القتل كما لاحظنا ذلك من خلال التراجيديات الاغريقية. أما إذا كان الحب حقيقيا (وليس بهدف المصالح الشخصية أو نزوة من نزوات أيروس كما هو الحال مثلا فى علاقة ميديا وياسون) فإنه يقود إلى زواج مثمر وبالتالى يؤدى إلى نوع من العدالة الإلهية، التى يقارنها نيتشة بالجنة، كمدخل إلى المرتقى.

ولأهمية تلك العلاقة، على النحو المشار إليه، عبر تاريخ العالم، نورد الفقرة التالية لزرادشت نيتشة التى تتضمن التحذير من عقود الزواج الفاسدة والتى كانت السبب الرئيسى فى المآسى الاغريقية كما سنجدها هنا كذلك فى القرن العشرين كما يصورها مسرح العبث المعاصر:

> «انتبهو لكل زواج تعقدونه احذروا العقود الفاسدة، إذا تسرعتم بها لا تجنون غير حلها. فإن فسخ الزواج خير من تحمله بالمصانعة والمخادعة، فما فرض عليكم أن تتناسلوا و تتكاثروا فحسب بل عليكم أن ترتقوا أيضا، فلتكن جنة الزواج مدخلكم إلى المرتقى.»

ولهذه الكلمات اهميتها البالغة بالطبع، كوصايا أولية للحياة، لخطورة قرار العلاقة الزوجية وما ينجم عنها عبر تاريخ البشرية الطويل. لطرفى العلاقة أولا: ولسلالتهما، ثانيا: وكلاهما ينسحبان بطبيعة الحال على صورة المجتمع ككل.

فبدون زواج حقيقى لا يمكن تحقيق العدالة والتوازن، منعا للفوضى النفسية بمختلف صورها. وهنا يحدث الارتقاء، فالزواج القائم على الحب، أى الفهم والتوافق الروحى،

يحقق الارتقاء للطرفين حين يكون بالنسبة لهما جنة، كمدخل إلى المرتقى. وبذلك ترتقى البشرية وتتطور كما هو الحال عند قدماء المصريين، وكذلك الصينيين.

أما إن كان الزواج على العكس من ذلك، فمن المؤكد أنه يؤدى إلى الفوضى النفسية ـ بمختلف تناقضاتها ـ ولا يكون له سوى هدف اشباع الغرائز والتناسل والتكاثر، أى كوسيلة لحفظ النوع، كأى أنواع أخرى من الكائنات. وبذلك تصبح العلاقة الزوجية صورة ـ وإن بدت متحضرة ـ من العالم البدائى.

وهذا ما ثبت لنا من العلاقات الفاشلة عند الاغريق، لعدم وجود توافق روحى، حتمى، بين الرجل والمرأة. مما أدى الى الصور التراجيدية.

العبثية التى جسدها لنا مسرحهم ليعبر عن واقعهم، الآتى، والذى لا يشير إلى الماضى ولا يعمق رؤية واضحة للمستقبل. وذلك ما نجده منسحبا كذلك على المجتمع الغربى، الممتدة جذوره فى الحضارة الاغريقية، والذى يصوره لنا مسرح العبث ـ كرؤية للماضى وتحليله ـ بهدف الارتقاء بالمستقبل من خلال وعى بالحاضر.

وعلى ذلك، كما ذكرنا، إن لم يكن الزواج جنة كمدخل إلى المرتقى، فإن العلاقة بين الرجل والمرأة وذريتهما على الأرض ليست فى حقيقة الأمر الا حياة لا مجدية ولا تجسد فى جوهرها غير الموت المعنوى ـ وإن لم يكن ذلك مدركا ـ حتى يصل الجميع فى نهاية الطواف إلى العالم السفلى المظلم، عالم الموت الحقيقى، بلا رجعة أو حياة أخرى تنفخ فى وجودهم من جديد تبعثهم أحياء.

ومن هنا فإن هذا الفصل ـ لجمعه بين حضارتين ـ يتضمن نوعى الحب الحقيقى والمتوهم وكذلك العدالة والفوضى والموت، من خلالهما، واعتماد كل هذه التيمات بشكل أساسى على المرأة.

فلو حاولنا تأمل بداية الخلق لوجدنا أن العنصر الرئيسى للاستمرارية هو الأنثى، عبر تاريخ الحضارات كلها، فى إطار الطبيعة، الأم الأصلية والكون اللانهائى. فالأم هى الأرض ـ Terra أو الهتها Demeter التى تحوى فى جوفها، أو بمعنى آخر رحمها، مختلف البذور التى تلقى بداخلها كذرات فتحتويها[1] وترعاها حتى تخرج إلى النور فى شكل ثمرة ـ أى

كان نوعها . هذا الخروج، بالمعنى الحسى، قد استطاعت الاكتشافات العلمية الحديثة أن تثبته عن طريق أطفال الأنابيب. وإن كان ذلك يرجع بصوره الخيالية فى الواقع إلى عصر الأغريق، وربما قبله.

ولنتأمل معا السبارة التالية لايسخيلوس فى مسرحيته الصافحات على لسان أبولون وفيها ما يتضمن هذا المعنى ويؤكده:

«ما الأم الا طارئ الوعاء./ يسكته الأبناء فى الأحشاء./ تحتضن البذرة

كالحبوب/ وديعة الغريب للغريب/ صلب الرجال مصدره

البقاء/ وسره الملقى إلى النساء.»

وفى هذه الأبيات ما يؤكد معناها بالفعل مسارا لتاريخ. فالأنثى - أى رحمها - هى وعاء طارئ تحتضن البذرة، كالحبوب، كا تحتضن الأرض [٢] البذور تماما.

وبما أن الأم هى الأرض والأرض أصلا هى الأم - ككوكب تدور جميعا فى فلكه - وهى الطبيعة التى تشكل الكون، فإن كانت الأرض فاسدة، فمهما احتضنت من بذوره، فلن تؤتى ثمارها الا شرورا.

وعلى ذلك يصبح من الطبيعى أن نسمع يوريبيديس يقول على لسان ميديا:

«أن الحب (أيروس) أعظم الشرور لبنى البشر»

وهذا النوع من الحب إن ادركت المرأة أنها اهينت بسببه فى فراش زوجها - فعلى حد قول نساء الجوقة عن انفسهن ولانفسهن فى ميديا أيضا:

«لن تجدن أقوى من روحها تعطشا للدماء»

وهو نفس النوع من الحب الايروتيكى الذى جعل كلمينسترا تقتل زوجها وتبعد أبناءها، ما أكدت عليه لنا الكترا بقولها فى مسرحية يوربيدس ألكترا:

«أنه زوجها وليس ابناءها من تحبه المرأة»

ذلك الحب الحسى أيضا، بجانب الماديات، ما يسبب الصدام بين أخوين ـ على حد قول أجاممنون لأخيه مينالوس فى مسرحية افيجينا فى أوليس.

وعلى ذلك يمكننا أن ندرك الآن ببساطة المعنى الكامن فى الكلمات التالية لاندروماخى فى مسرحية يوربيدس التى باسمها فيقول:

«ما أغرب أنه رغم أن ثمة إله قد اخترع للبشر علاجا يداوى سم كل الوحوش الزاحفة فإن أحدا لم يكتشف بعد شيئا يعالج سم المرأة الذى هو أسوأ بكثير من لدغة الأفعى أو النار الحارقة. ما أفظعنا من لعنة على البشر»

ذلك السم الذى قتلت فايدرا به نفسها كما قتلت به كلمينسترا أيضا نفسها قبل أن يقتلها ابنها ـ بسم الانتقام ـ وقبل أن تقتل به زوجها. مثلما فعلت ميديا وغيرهما من نساء نجد أمثلة عديدة لهن فى التراجيديات اليونانية، وعلى مر العصور حتى يومنا هذا بسبب الغريزة الجنسية، التى هى مصدر كل اللعنات الاسطورية ـ (متمثلة بالرمز فى الخطيئة الأولى) ـ التى هى فى الحقيقة واقعية ثم نسجت من خيوطها التراجديات والأساطير. وبسبب تلك الغريزة كذلك نشأت لعنات القتل.

وإن كان يوربيدس، بثورته على تلك الأوضاع الفكرية الشاذة غير اللائقة بالانسان، فى حيرة من أمرها ولم يجد الها يكتشف علاجا لسم المرأة ذاك ـ سبب اللعنات فقد وجد العصر الحديث ذلك الإله متمثلا فى النظرية الفاوستية التى يعادل جوته من خلالها الغريزة الجنسية بشيطان فاوست، حين باع روحه للغرائز الحسية الماديات. وبذلك قد استطاع جوته أن يمسك بذلك «التابو» الأزلى المتعلق بالغريزة الجنسية. ثم يأتى بعده الفيلسوف الألمانى اشينجلر ليطور النظرية الفاوستية ويعمقها برؤيته للتاريخ الانسانى من خلالها. ثم يطلق على من يدرك مغزاها ويسير وفقا له بالنفس الفاوستية ـ كنقيض للنفس الأغريقية ـ التى عن طريقها من الممكن تحقيق العدالة، بالحب الحقيقى الذى يسمو بالعواطف والغرائز إلى مرتبة المطلق، فيتحول المستحيل الى الممكن من خلال العلاقة الانسانية بين الرجل والمرأة، على وجه الخصوص، كجزء يستحيل انفصاله عن الطبيعة دون أن يؤدى ذلك إلى الفوضى. ذلك ما أثبته التاريخ على مر العصور والحقب الزمنية.

وبذلك صارت النظرية الفاوستية، بداية من القرن العشرين على وجه الخصوص، كبديل عن الديانات التى تقود إلى التناقضات فى كثير من الأحوال. وفى نطاق ذلك المفهوم ظهر ما يسمى الآن بالمدينة العالمية World City المحكومة بنظم الطبيعة والكون، فى الايقاعات الداخلية للانسان. تلك الايقاعات والنظم صارت هى القوانين الحقيقية التى تحكم المدينة العالمية، و من ينتمون اليها، وليس القوانين القديمة الخاصة بالمدينة الأغريقية (Polis) كأصغر تصور لمفهوم المدينة، لقصوره المحدود بالنظم الحكومية التى تساعد على انتشار الفوضى. كما لا حظنا ذلك فى الباب الخاص بالأغريق. وانعكاس تلك النظم والقوانين على الشعب الأغريقى، فجعلت منه نفس اغريقية جامحة ومتمردة، أو مستسلمة فى يأس متطرف، ذلك لأن النفس الأغريقية بطبيعتها منطلقة وتتمتع بطبيعة دينكوشتية، على حد تعبير اشبنجلر. ومن هنا كانت النظم الحكومية - التى فى جوهرها المحافظة على مكانة الملوك - تكبت هذه الطبيعة بشكل يؤدى الى تفجرها، لا أراديا.

ومن هنا كان كتاب التراجيديا الاغريق و منهم على وجه الخصوص ايسخيلوس، يحاول أن يعثر على وسيلة لتحقيق العدالة، على نهج نظام المدينة من ناحية ونظرية الفيثاغوريين من ناحية أخرى، للحد من الفوضى الأخلاقية المرتبطة على وجه الخصوص بالخيانة والقتل.

ومن خلال وعى كل من صامويل بيكيت ويونسكو فى الغرب ووعى يحيى عبد الله وعبد الغفار مكاوى وإسماعيل البنهاوى فى مصر للفرق الكامن بين النفس الفاوستية والنفس الأغريقية جاءت المحاولات الدرامية للحد من فوضوية نظم المدينة تطلعا لنظم المدنية العالمية، بالحب الانسانى بشكل عام، والحب بين الرجل المرأة على وجه الخصوص. من خلال تصوير السلبى وصولا إلى المعنى الايجابى لتطور الحياة ورقيها.

ومن هنا نلاحظ عند يونسكو معاناته وحرصه على تصوير عبثية معنى الحب الذى يؤدى الى عبثية كثير من الاوضاع، بشكل كلى مكثف، دون دخول فى التفاصيل التحليلية الفلسفية للنفس الانسانية، كنوع من احداث الصدمة الأولية. على العكس مما نلاحظ ذلك، على سبيل المثال، عند بيكيت.

ولهذا سيكون بداية الحديث هنا عن تيمات الحب، العدالة، الفوضى، الموت، من خلال مسرح يونسكو، بدءا بالكليات، التى يعتمد يونسكو فى تصويرها على الأسلوب

التعبيرى التجريدى لما كان عليه الأغريق ـ كانوا يصوروونه بأسلوب واقعى كلاسيكى ـ وممتد حتى الآن في معظم الحضارات المرتبطة اساسا بالحواس والماديات .

وقد يكمن الفرق الوحيد فى التطور الاجتماعى و السياسى، بين عصور الاغريق والعصر الحديث، فى الشكل الظاهرى فقط على السطح.

ومع ذلك فان هذا الفرق قد سمح لمسرح العبث المعاصر فى الغرب، على وجه الخصوص، أن يعبر اصحابه عن الأوضاع الدينية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، بلا رياء أو إدعاء أو تزييف أو نفاق ـ (كما كان يحدث عند الاغريق) ـ ساعدهم على ذلك الاكتشافات العلمية الحديثة، ووعى الحكام المتطور أيضا.

مع كل ذلك فالدهماء هم كما هم فى كل زمان ومكان، الانسان المتفوق ـ كنصف إله ـ هو كذلك أيضا يجابه من يتمثلون فى الهة جبال الأولومبس، يتحدى، الذين هم فى حقيقة الأمر أصحاب السلطة النفوذ وصراعاتهم من ناحية، وصراعات الرجل والمرأة بين كل منهما للآخر لنفسه من ناحية أخرى.

من هنا يمكن أن نعتبر وجود الالهة الثلاثة الازلية الرمزية قائما لا يزال لتحكمها فى البشرالذين لا يرون أبعد منها:

خاؤوس Chaos ديمتر Demeter وايروس Eros فهل استطاعت باندورا ـ وفقا لمغزاها الاسطورى الاغريقى أو بالمعنى الواقعى الحديث المعاصر ـ المرسلة كهدية من الاله (ايا كان) للرجل أن تحقق الأمل له أو لنفسها وصولا إلى تحقيق معنى العدالة الالهية على الأرض. بالحب المخلص، للحد من الفوضى و العماء، للارتقاء؟

بتتبع التاريخ بوجه عام، نجد أن الاجابة على ذلك التساؤل بالنفى. والسبب الرئيسى لهذا هو عدم قدرة المرأة ـ وكذلك الرجل ـ تحقيق التكامل الطبيعى بحيث يصبح الاثنان واحدا، ليس اثنين متصارعين كما لو كان كل منهما عدوا للآخر.

وهكذا تمر الأحقاب والأجيال عبر العصور، ونرى الشرور التى حدثنا عنها هيسيودوس، فى انساب الالهة، كما هى لم تتغير وتملأ الأرض فسادا. بسبب المخلوقات التى تعيش عليها فى شكلها البدائى، وليس فى صورتها الأولية ـ من جراء الإله الثالث الذى يدعى «أروس» .

وكما فقست (الانثى) نوكس بلقائها (بالذكر)أريبوس مخلوقا رقيقا ذى جناحين هو (أروس) كملاك على الأرض، هكذا يفعل غالبية الناس عبر فصول السنة المتوالية وعبر كل السنوات باحقابها المتتالية، وعلى نفس النمط الأولى، دون أن يدركوا كنهه.

وإن كان ذلك الثالوث ـ الذى يوحى بالليل والظلمة والنور أى بالليل والنهار ـ من المفترض، حتى فى الأديان ومنذ عصر قدماء المصريين، أنه ثالوث مقدس يتم تحقيقه بلقاء الرجل بالانثى عن طريق المواقعة فى الواقع.

غير أن البيضة التى فقستها نوكس(الليل الحالك) بمواقعتها لاريبوس (الظلام العميق الدامس) هى نفس البيضة (ايروس) ـ التى يوحى اسمها بالتقلبات الهوائية، وعدم الثبات ـ ومن هنا فإن انتاج البيض الذى تفقسه الزوجات بلقائها مع الأزواج ـ كما يصورهم لنا يونسكو فى العديد من المسرحيات ـ هو ما ينتظره الجميع. ثم يقضون حياتهم بعد ذلك للرقاد فوقه ليفقس من جديد بيضا للمستقبل وهكذا. فى اطار المجتمعات البورجوازية أو الارستقراطية المعاصرة ـ كما كان فى الماضى ـ التى يحكمها الطابع الآلى المتوارث تفكيرا وحركة، فى ظل شكل منمق ومنظم من الخارج بطريقة محكمة متصنعة، ولكنها من الداخل مليئة بالتناقضات الدالة على الفوضى الكامنة فى نفوسهم، ولا يمكنهم التحكم فيها، فتظهر كلما أتيحت لهم فرصة التعبير عنها فى الخارج مما يعمق معنى الفوضى بوجه عام. إذ بقدر ما تسمح القوانين أو القواعد الموضوعة المتمثلة فى الأجهزة السياسية والدينية أو الاجتماعية ـ التى يراقب اعضاؤها بعضهم البعض وينتقدونهم رغم أنهم يفعلون مثلهم ـ يعبر اعضاء هذه الجماعات عن كوامن نفوسهم المليئة بالفوضى المتخفية، والتى يتحكم فيها، اساسا إله الحب ذهبى الشعر أروس (تعبيرا عن الشمس) بذرة إلتقاء نوكس بايبروس، كنوع من الحنين المتوارث للعودة إلى الإله الأزلى (خاؤوس) والذى يصاحبه غريزة الموت المتمثلة فى الذكر والانثى، كما يدل عليها اسمائها. وهذا ما نجده كذلك فى علاقة الأزواج الشباب بالزوجات الشابات فى مسرحيات كثيرة ليونسكو ـ التى سنتناولها بالتحليل بعد قليل ـ وكذلك الكراسى بين الزوجين العجوزين إذ نجد أن حتى المرأة العجوز سميراميس حين ترى رجلا (غير مرئى) تتمايل عليه، خلسة من زوجها، تكشف عن ملابسها الداخلية حمراء اللون. وكذلك الزوج الشيخ الذى يوحى سلوكه بعدم اخلاصه لزوجته فى شبابه وذلك حين نراه يبتعد بتفكيره عنها ـ فى حضورها ـ بذاكرته إلى الوراء ـ فى امرأة كان يحبها فى الماضى.

وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على أن مثل هذه الكائنات لا تشعر بأى نوع من المشاعر العميقة المخلصة التى تحقق أى نوع من العدالة، المرتبطة بالصدق، فالجميع يقولون شيئا ويفعلون، فى الخفاء، شيئا آخر، وفقا لما يتوقعه منهم المجتمع، فى الظاهر.

وربما هذا السلوك يذكرنا بسلوك العديد من الشخصيات التراجيدية الأغريقية التى منها على سبيل المثال العلاقة بين الرجل والمرأة، فى أسرة أتريوس بوجه عام، والقائمة على الأزدواجية.

ذلك الوضع بين الزوجين الذى أساسه الشعور بالغربة المظلمة، لصيق الصلة بالاغتراب بجميع انواعه، هو الذى يجمع بين الرجال والنساء عن طريق عقود زواج فاسدة للحفاظ على الشكل الاجتماعى وأيضا بهدف التناسل والتكاثر. ومع ذلك يعيش كل من الرجل والمرأة تحت سقف بيت واحد، دون أن يجمع شئ بينهما غير الجنس والماديات ثم الرقاد على بيضهم الذى يقفس من لقائهما حتى يفرخ البيض بيضا و هكذا و هكذا الى مالا نهاية وفقا لمسار منطق الصف الواحد الذى يوحى، وهما، بالنظام المتضمن فوضى غير مرئية فى معظم الأحوال، تماما كالذرات المصفوفة التى توحى بالنظام وفى حقيقة أمرها على العكس من ذلك تماما.

فها هو السيد سميث فى المغنية الصلعاء لا يجيب زوجته الا بصوت فرقعة بلسانه. ثم تجئ علاقة السيد مارتن والسيدة مارتن لتعمق لنا المزيد من الفوضوية، لانعدام اهم عنصرين فى الانسان أى الشعور والفكر. بسبب اقامة العلاقة على الجانب الحسى والمصالح المادية المشتركة أساسا. فنسمع السيد مارتن يسأل زوجته إن كان قد سبق له أن التقى بها، من قبل، فى مكان ما. فى الوقت الذى يعيشان معا، بالطبع، فى بيت واحد. ويجمعهما فراش واحد.

و لأن تلك النماذج، التى لها صور عديدة لا تحصى، مغتربة عن نفسها أساسا، فإن ذلك الشعور ينعكس بالتالى على علاقتها بالآخرين الذين تعاشرهم، وكلا الطرفين لا يختلف أى منهما عن الآخر فى درجة الاغتراب و مع ذلك تستمر بينهما الحياة ويستمر التكاثر. فى هذه الحالة من الممكن بالطبع استبدال أى طرف من الاطراف بآخر، دون أن يحدث ذلك أى فرق جوهرى فى العلاقة التى ما هى الا صور من علاقات متكررة عبر الأجيال و العصور. وذلك ما يريد يونسكو أن يؤكد عليه بعدة طرق، من بينها على سبيل

المثال: تشابه الأسماء وتشابه الحوارات التى تدور فى البيوت، وعلى وجه الخصوص فى صالات الاستقبال. وتأكيدا على استكمال الدورة العبثية لمثل هؤلاء الأشخاص نجد يونسكو يشير فى تعليماته المسرحية فى المغنية الصلعاء الى اطفاء الاضاءة. وعندما تضاء من جديد نرى السيد مارتن وزوجته السيدة مارتن جالسين فى نفس المكان وعلى نفس المقاعد التى كان يجلس عليها السيد والسيدة سميث فى بداية المسرحية، كما يتكرر أيضا نفس الحوار من بدايته بينهما.

كما نجد جاك - فى مسرحية جاك أو امتثال - قبل أن يخضع للتقاليد المتوارثة، كان يحاول أن يعثر على المرأة التى من الممكن بحبها له تتحقق عدالة تفرده بتفرد نوعها حتى لا تعم الفوضى فى حياتهما وتنتهى بظلمة حالكة من جديد. فنراه يرفض أن يتزوج من روبرتا ذات الأنفين - بما يوحى ذلك من خلال النص ببعدين اثنين فقط الحس والوجدان - وعلى ذلك يحضرون له أهله بروبرتا الثانية، ذات الثلاث أنوف.

و مع ذلك يتضح له أن هذا العنصر الثالث - المتمثل فى الأنف الثالثة - ما هو الا ذكاء أنثوى تمكنت روبرتا الثانية عن طريقه أن تجذب جاك نحوها به. ورغم معرفة جاك أنها لا تختلف عن روبرتا الأولى فى شئ، حتى فى اسمها يقرر أن يتزوجها ويمتثل للوضع القائم السائد المرتبط بالماضى والحاضر والممتد إلى المستقبل. وذلك من خلال وصفه لها بأنها ذات تسع أصابع فى يدها اليسرى وأنها غنية وأنه سيتزوجها وفى هذه الصورة المجازية ما يتضمن تناقضات الاتجاه اليسارى وبالتالى سقوطه حين انتصرت المادة وانتصر الحيوان أو بمعنى آخر انتصرت الفوضى ومع ذلك يستسلم جاك، كما لو كان يقتل نفسه متعمدا، ويتزوجها. ذلك الزواج المتضمن كذلك قتل أى علاقات انسانية حقيقية. لكن كيف ومن أين يمكن تحقيقها و الجميع متشابهون بصور متكررة؟

ومن هنا يصبح من الطبيعى أن نرى جاك، بعد زواجه بعدة سنوات، فى مسرحية المستقبل فى البيض، وقد أنسته علاقته الحسية بزوجة أهله، كما هو حالهم أيضا بالنسبة لعلاقة كل منهم مع الآخر، وإن كانوا لا يدركون ذلك لا يعترفون به، لأنهم يقلدون و يتوارثون كل شئ كما هو تماما من اجدادهم، دون أدنى رغبة أو حنين ملح للوصول إلى معنى مطلق حقيقى، كالحب، يجعلهم يتوقفون و يتأملون ما هم عليه بالفعل، كذوات ذات طبائع خاصة متميزة بدلا من السير والجرى مع الركب والتيار السائد.

ولعل من أعمق الصور التجريدية و أعمقها كثافة دراميا، تلك التى يصور يونسكو من خلالها الفوضى الانسانية وانتصار الحيوان على الانسان بداخله، ما جسدها لنا فى نهاية مسرحية جاك أولا، ثم فى مسرحية المستقبل فى البيض. ففى الأولى تجلس دوبرتا الثانية هى و جاك على أرض الغرفة بينما يدور حولهما الأهل و هم يركضون ويصيحون بأصوات شبيهة بالحيوانات وهم فى انتظار مولود جديد. ثم نرى فى مسرحية المستقبل فى البيض، التى تعد تكملة للأولى، كيف يؤكد لنا يونسكو على عبثية وجود جميع تلك الكائنات على الأرض، من أمثال آل سميث وآل مارتن و آل جاك و آل روبير حين يصورهم بأسلوب شبيه بحيوانات هائجة منفعلة إلى أقصى حد ،و مغالاتها فى التعبير عن أى شئ. إلى حد المغالاة والكذب بالإدعاء. بالحزن على الجد الميت الذى يظهر امتنانه من خلال اطار الصورة الموضوعة على الحائط لحفيده جاك حين يبكى عليه وهو لا يشعر بأى حزن حقيقى عليه. لقد خضع جاك لتقاليد أهله تماما. وعلى ذلك نراه فى نهاية مسرحية المستقبل فى البيض يكاد يختفى تحت البيض وهو راقد بعضه فوق الآخر لاستخراج نسله وتكاثره. ذلك التكاثر الذى يوحى بتكاثر مادة زائدة ميتة منذ بدايتها. فها هى، المرأة الأم والزوجة، كما يصورها يونسكو ببلاغة، تصدر صوتا شبيه بصياح دجاجة و هى تفقس بيضها، والكل يصيحون من حولها فرحين!!

وكتطور طبيعى لذلك النوع من التكاثر المتتالى على مر السنين، كان من الضرورى أن تنتهى دورته إلى الوضع الذى شاهدنا عليه العجوزين فى مسرحية الكراسى وهما معزولان عن المجتمع وغريب كل منهما عن الآخر فى نفس الوقت . تلك المسرحية التى سنعود للحديث عنها فى نهاية هذا الفصل لأهميتها كآخر حلقة فى حياة هذا النمط الاجتماعى العبثى والذى يدعو للرثاء فى نفس الوقت.

أما مسرحية اميديه.. أو كيف تتخلص من ذلك؟ فتعد واحدة من أهم مسرحيات يونسكو التى تتعرض لعبثية الحب والزواج كنتيجة للاختيارات العشوائية، كما فى حالة جاك، التى تؤدى إلى الفوضى لاعتماد هذه الاختيارات، أساسا على نظام تقاليد المجتمع التى لا تحقق أى نوع من التكامل الذى من شأنه أن يؤدى إلى العدالة الانسانية والنظام الكونى، كوحدة كلية لا تتجزأ .

وعلى ذلك نرى أميديه، زوج مادلين، يحاول على ما يبدو أن يعمل بنصيحة زرادشت ويفسخ العقد الفاسد الذى كان بينه و بين زوجته القائم على الزيف والخداع والمادية و آلية المشاعر الحس والتفكير، وفقا لما هو سائد فى المجتمع. لقد انتبه اميديه أخيرا، بعد مرور خمسة عشر عاما على زواجه، أن حبهما ذاك، قد تحول إلى جثة بدا ظهورها فى حجرة النوم. ثم تمددت وازداد تضخمها حتى افترشت البيت كله إلى أن وصلت حتى الباب الخارجى لغرفة الاستقبال.

وقد توحى لنا هذه الصورة السيريالية التعبيرية بثلاثة أبعاد زمنية لهذه العلاقة الماضى والحاضر وامتدادها المتوقع المنسحب على المستقبل، ذلك البعد الأخير الذى كما يتضح خلال المسرحية قد توصل إليه أميديه بحدسه كشاعر رومانتيكى وهو ما كانت ترفضه مادلين فى زوجها، وهى الانسانه العملية المادية. وإن كان ذلك الحدس ذاته. هو الذى يجعل أميديه يتخيل الوضع الذى ستكون عليه زوجته بعد انفصالهما، بعد تخلصه هو من الجثة، التى تعادل حبهما كما تعادل مادلين ذاتها، وعلى ذلك فإن أميديه يفكر أن يلقى بها فى نهر السين. لكن ليس قبل الساعة الثانية عشره فى منتصف الليل، حتى لا يراه أحد.واثناء انتظار الزوجين، لحلول الظلام التام، نتبين كيف كانت علاقتهما خلال الخمسة عشر عام . وإلى أى مدى كانت هوة عدم تواصلهما. بجانب رؤية كل منهما لحياته مع الآخر وتصوره عن الحب والزواج.

كان أميديه يرى وجود احتمال كبير فى أن يعيش هو و زوجته فى «بيت النور الزجاجى الشفاف» إذا لم تكن زوجته مادلين ليست من نتاج منطق الصف الواحد المجنون (كما يدل على ذلك اسمها باللغة الانجليزية Madline) ولكن لأنها هكذا فقد كانت ترى أنها تعيش مع زوجها فى «بيت من الحديد»، بيت الليل. كما رأت فى الحلم.

ويكرر كل منهما كلماته عدة مرات لكن اميديه يجدد نفسه فى النهاية، يردد ما تقوله زوجته من كلمات. فالبعد الرابع هنا، المرتبط بالنور الروحانى، لا تراه زوجته التى لاتستطيع الا أن تعيش فى الحاضر. وعلى ذلك فهى ترى البيت من حديد، هو بيت الليل، وتلك هى النفس الاغريقية، ذات الثلاثة ابعاد.

أما أميديه، الذى توحى شخصيته ككل، بأنه صاحب طبيعة خيالية، كشاعر وأن الأمل (ذلك الشئ الوحيد الخير الذى كان فى الصندوق الذى حملته معها باندورا فى الأسطورة

الى الأرض) ـ هو ما يحيا به وعليه أميديه برغم اصطدام هذا الأمل باليأس المتمثل فى مادلين. وهو اصطدام النفس الفاوستية بالنفس الاغريقية. إذا أن مادلين، على ما يبدو لا يعنيها مما كان يحتوى الصندوق غير الشرور التى كانت بداخله، وفقا لمنطق الصفوف المتراصة ووفقا لمنطق التراكم التاريخى كذلك المتمثل فى رمز البيض، وما يتضمنه من معنى التكتل والتركيز اساسا على الحواس لا شباعها. فقد أنحصر امل مادلين فى الحياة على اشباع تلك الحواس وارتباطها بالآلية والمادة. وذلك ما يوحى به يونسكو باستخدام مادلين للآلة الكاتبة التى تعمل عليها فى المنزل لتكتسب رزقها المعيشى، لأن أميديه غير قادر على توفير متطلباتها.

ومع تطور الحدث الدرامى السيريالى، الداخلى، نستمع إلى وجهة نظر مادلين، كنوع من التبرير، وفقا لفكر الحضارة الكلاسيكيه الأغريقية، لتحول حبهما إلى جثة لتبرءة نفسها وادانة أميدية. فتتهم زوجها بأنه هو الذى قتل عشيقها القديم فى ثورة غضب بسبب غيرته.

ثم نتكشف بعد ذلك من خلال الحدث وأيضا من خلال طبيعة الشخصيتين، أن ذلك العشيق هو زوجها ذاته، فى بداية حياتهما الزوجية، مما يوحى بأن مادلين قد خانت أميديه مع رجل آخر، فتحول حبها الى جثة، كمعادل لذلك العشيق المتمثل فى أميدية من ناحية ومن ناحية أخرى متمثلا فى مادلين التى هى بنفسها من قامت بدور القتل المعنوى. الذى لا يختلف كثيرا عن قتل كليتمنترا لزوجها، ولنفسها. ومع ذلك كانت تدعى العدالة.

وأخيرا، عندما يحل منتصف الليل، ودون أن يعلم الناس بحقيقة أمر الجثة، يسحبها أميديه حتى يصل بها إلى نهر السين، ولا ينقذه منها غير معجزة اسطورية، فيرتفع فى الجو ممتطيا الجثة التى تحولت فجأة إلى ما يشبه المظلات ـ وفى نفس الوقت كما يقول أميديه عنها كمعادل لرؤيته عن زوجته فى المستقبل على ضوء ماضيها وحاضرها وتطلعاتها ـ أن الجثة ستصبح كذلك مومسا لجندى أمريكى وستتوارى بين الكواكب.

أوليست هذه الصورة الأسطورية للجثة، (التى يمتطيها أميديه ويرتفع بها لينقذ نفسه من براثن التقاليد) تذكرنا بما كان يحدث فى مسرح يوربيديس عندما كان يسقط فى نهاية المسرحية من أعلى خشبة المسرح (أى من السماء) الإله الآلى Deus Ex Machine كنوع من الخلاص وانقاذ البطل التراجيدى تحقيقا للعدالة الآلهية كما حدث ذلك على سبيل المثال فى حالة ميديا؟

غير أن ذلك الإله (من الآلة) فى غالب الأحيان لم يكن إلها عادلا لارتباطه بالبعد السياسى. ومن هنا فان الصورة عند يونسكو تجئ بشكل ومفهوم عكسى، أى من الأرض لترتفع إلى السماء عبر التاريخ.

تلك هى الصورة العادلة التى يحققها أميديه الانسان الذى بارادته وحده، يصعد إلى السماء إلى أعلى ممتطيا حبا ميتا، قد تحولت صاحبته إلى جثه سوف تتوارى مع غيرها كالجندى الأمريكى، بين الكواكب الكونية. وعلى ذلك يصير أميديه على هذا النحو، الانسان النصف إله، بحق.

فهو ليس كزوجته أو الجندى الأمريكى، المستغرق كل منهما فى الحواس، أو العديد من شخصياته المسرحية، التى يصورها كمخلوقات تدب على الأرض و تسيرها غرائزها والمادة الغليظة التى مصيرها التلاشى، بسرعة، وتبعثر ذراتها فى الكون من جديد.

ولعل كتابة يونسكو لمسرحية **المستأجر الجديد**، بعد مسرحية **الكراسى** وما سبقها من مسرحيات مثل **جاك أو امتثال**، **والمستقبل فى البيض** وأخيرا **أميديه** يكون قد صور الدورة العبثية لحياة الانسان على الأرض وعبثية الحب المرتبط أساسا بسيطرة المادة وضغطها على الروح. ومعاناة الانسان بلا معنى، فى اطار حياة انحصر عنها الحب كما للحياة. وذلك المعنى الأخير ما يوحى به لقاء أميديه للجثة فى نهر السين، على أمل الوصول للبعد الروحى. ونهر السين ذاك هو نفسه الذى يجئ ذكره أيضا فى **المستأجر الجديد**. فهذا هو السيد الجديد الذى يأتى ليشغل شقة جديدة، يصحبه الحمالون ومعهم الاثاث الذى يضعونه فى حجرته إلى أن تمتلئ تماما. دون أن يتركوا أى فراغ فيها، حتى النوافذ والأبواب قد سدتها قطع الاثاث. كما نعلم أيضا، عن طريق الحوار، إن السلم ملئ بالاثاث وإن الشوارع مزدحمة وقطار المترو مشلول وكذا نهر السين قد انحجز ماؤه وتوقف عن الجريان. وكلها صور شعرية بالطبع لمعادلات موضوعية لتجسيد صور الحياة، فى اطار الكون. لكن بذلك الوضع يكون قد انهزم الكون كله أمام المادة وضياع هوية الفرد والحب المتمثلان فى نهر السين، كفراغ لانهائى ممتد، أمام المادة. وهنا تعم الفوضى كمعادل موضوعى للموت المعنوى فى اطار منطق الصف الواحد ـ بإزدياد حجمه ومضاعفاته التكتلية المرتبطة بالنظم الفوضوية المتراكمة على مر العصور.

فهذا هو المستأجر الجديد (بمعنى انسان جديد جاء على سطح الأرض لكنه مدرك) يعرف تماما مسبقا بداية حياته ووسطها ونهايتها، فى نطاق عصره (وطبيعته هو ذاتها)

ومفاهيمه الجامدة التى يعادلها هنا بالاثاث. فبعد أن تم للحمالين ما ارادوا فعله فى حياته، نسمعه يطلب منهم ـ قبل انصرافهم وقد اختفوا تماما وراء الاثاث ـ أن يطفئوا النور.

وإذا انتقلنا للحديث عن مسرحية قاتل بلا أجر فنجد أن المرأة، كأم وأرض وحياة ـ كأصل للوجود ـ تتجسد فى شخصية الأم بيب (كرمز للمدنية Polis) ومعادلاتها كلها النفاق والكذب والغش والنفاق والرياء، وكلها بالطبع ادوات تدميرية لروح الفرد والمجتمع. ولذلك فاننا نعرف فى نهاية المسرحية أن حقيبة «الأم بيب» كقوة مهيمنة متلصصة ـ ممتدة من الماضى نحو الحاضر والمستقبل ـ يوجد بها ادوات شبيهة تماما بالأدوات التى فى حقيبة السفاح، غير المرئى، كرمز للموت المعنوى الخفى الذى يحمله فى اعماق فكره الذى يهدف به اساسا التسييد في الحاضر، كما كان فى الماضى، من خلال البعدين الدينى والسياسى وصولا إلى مكانة مرموقة توصله إلى عالم المادة والخلود كذلك.

وفى نهاية المسرحية يفكر بيرانجيه أن يذهب للبلاغ عن جرائم السفاح فى الشرطه، لكنه يتردد، ولا يذهب ويستمر سائرا فى الطريق، وحده. ذلك لأنه، كواحد ممن يؤمنون بالمدينه العالمية الكبرى لا يعترف بالنظم الحكومية كوسيلة لتنظيم عالم الفرد.

أما مسرحية **الكراسى** فهى تقودنا إلى قرب نهاية دورة حياة الانسان العبثية العدمية، فى مرحلة الشيخوخة والمتسمه بفوضوية التفكير، كنتاج لحلقات عمر المرأة العجوز والشيخ فى ماضيهما، كما صوره يونسكو فى المسرحيات السابقة. ومع ذلك فاننا نلاحظ العجوزين على استعداد لادراك الاوهام التى كان كل منهما يؤمن بها ـ خاصة الميتافيزيقية منها ـ ولكن تفكيرهما الراسخ من الماضى يحول دون ذلك. ولهذا فهما لا يزالان متعثران فى كتل الكراسى ـ المعادلة لشخصيات المجتمع الشائعة الجامدة التكتلية ـ لمحاولة الوصول الى الامبراطور «الابدى» الذى يجسد معنى السلطة السياسية للمدينة الصغيرة، ولهذا كان مثله كالآخرين، غير مرئى.

وعلى الرغم من هذا السعى والتعثر، فهما فى انتظار الخطيب صاحب الرسالة الانسانية اللذان كانا يستعدان طوال المسرحية لاستقباله ـ كما فى انتظار جودو ـ لكنه عند يونسكو يصل فى نهاية المسرحية. ويمكن للعجوزين أن يريانه، فهو من كان فى الواقع موجود بالفعل. غير أن الجميع بما فيهم العجوزان ـ الحاضرون الغائبون المتمثلون فى الكراسى ـ يجدونه أبكم أصم.

وقد كان من البديهى ومن الرحمة كذلك أن يكون هكذا. فماذا كان يمكن [illegible] لهم أو يسمع منهم؟ بعد تجسيد يونسكو لما يشبه هذين الشيخين (فى أكثر من مسرحية) على أنها كائنات انسانية فى صور حيوانات الهدف من وجودها ليس أكثر من التناسل والتكاثر، كما لا يعنيهم غير التفكير فى الشر و ايذاء الغير فضلا عن ايذائهم لانفسهم.

ومن هنا، فحين يصل صاحب الرسالة، الذى كانوا يسمعون عنه من قبل، كان لابد وأن يكون كما رآوه وكما رآهم.

فهو من الطبيعى أن يكون أصم عن تلك الاصوات الهمجية المنبعثة عنهم، كاصوات الحيوانات، منذ أمد طويل. وأن يكون كذلك أبكم كنوع من الرحمة بهم، وهم فى العمر الميئوس منه. لأنهم ما كانوا قادرين على ادراك ما يمكن أن يقوله لهم، لو كان قد قاله رغم احتياجهم لسماعه وأى معنى لرسالة (متوقعة من انسان متفوه متفوق بادراكه لمآساة البشرية ووضعها فى الكون) كان يمكن أن يخبر بها (المخلص المنتظر) الشيخان أو غيرهما فى نهاية رحلة الحياة التى كان قطارها متوقفا منذ البداية والمترو مشلول؟ بجانب أنهما لا يزالان يعيشان على الأوهام - فى عشهما الزوجى المنعزل - على أمل العودة الى الفردوس المفقود، وفقا لمفهومهما الدينى المتوارث والمرتبط باللعنة الأولى (كخطيئة ميتافيزيقية) ذلك الفردوس المفقود الذى يشعران أنهما يستحقانه وإن كان لا يدركان طبيعته الحقيقية بسبب المفاهيم التى غرسها فى نفوسهم كل من الأمبراطور الأبدى وايضا السفاح كقوة دينية.

أن كلاً من الزوج والزوجة يعتقدان أنهما كانا يمثلان النموذج المثالى الكامل للرجل والمرأة، كثنائى، يحتذى به. وفقا للتقاليد المتوارثة المتواضع عليها وكانا يظنان انها قمة المثالية.

والحقيقة أن ما يعمق عندنا الشعور بالمأساة، بالنسبة لهذين الشيخين، وعدم تحقيق العدالة التى يفكران فيها وفقا لتصورهما، عنصر الجهل لحقيقة مأساة الجنس البشرى والتى عجز الخطيب المفوه عن النطق بها، لانها لا تقال فى كلمات ولا من خلال معلومات، لاعتمادها أساسا على المعرفة، غير القابلة للتعريف.

ومع ذلك فإن مأساتهما وتصورهما للعدالة، يكمن خلفها تفكير عبثى أحمق يتسم بعدم النضج، رغم شيخوختهما. فهذا الثنائى الكسول الخامل الفكر، وأشباهه، لهو نمط يذكرنا بالنمط الذى يحدثنا عنه زرادشت نيتشه بأن أصحابه إنما هم يسهرون (كالسهرات التى كانت تعقد دائما فى قاعات الاستقبال أو غيرها) ليناموا فى النهاية، سواء كنهاية يوم أو نهاية حياة.

لكن ذلك النمط النيتشوى - بمعنى كلى - ينطبق، بشكل خاص، على الشيخين فى هذه المرحلة من العمر والتفكير، لتماثلهما بحالة الشيخ الذى تقابل معه زرادشت فى الطريق وأخبره أنه قد ترك الناس وعاش فى الصحراء ليمنح محبته الخالصة لله حين رأى أن ما من أحد على كوكب الأرض يستحق الحب. فبدأ تحليقه فى عوالم مجهولة لا يعرف عنها شيئاً، على أمل أن يمنح السعادة والثواب على تلك التضحية بسعادته على الأرض بعد الموت، وبعودته من جديد إلى الفردوس المفقود ليتمتع بكل ما قد حرم منه فى الحياة وكجزاء كذلك على تحمله مشاق وآلام الحياة. وهذا تماماً ما كان يعتقد الأغريق فيه كذلك من عامة الناس، على وجه الخصوص.

ومن هنا فإن شيخ نيتشة ذاك يعادله عند يونسكو الزوج الشيخ الذى يعيش هو وزوجته فى جزيرة مهجورة (كما كان يعيش كذلك الشيخ الضرير تيرسياس فى مكان مهجور) بعيداً عن الناس الذين (كما يتصوران) لا يدرك أحد منهم قيمتهما، وعلى وجه الخصوص كما كان يظن الزوج الشيخ فى نفسه. فهو الذى بسبب تقواه ومثالياته - (وتؤيده زوجته فى رأيه) - لم يصل إلى رئيس ملوك أو رئيس تحرير. تلك المناصب التى كان يعتقد الشيخ وهما - إنها أقصى مطمح للإنسان على الأرض. وكلها، كما هو واضح، متعلقة بالسلطة السياسية، وليس بالفكر الخلاق المثمر لصالح البشرية وتطورها الحقيقى. ولذلك كان يظن الشيخ إنه لم يصل إلى مثل هذه المناصب لأنه لم يكن إنساناً منافقاً. ومن ثم كان يشعر بالاضطهاد والظلم لعدم فهم الآخرين له أو تقديره حق قدره! فهو من كان دائماً يعمل بالوصايا العشر التى يرمز لها يونسكو فى المسرحية بالأبواب العشرة والتى تعادل فى نفس الوقت أبواب الجنة العشر التى من المفترض إنها تؤدى إلى الفردوس المفقود.

ومع ذلك فهو لم يكن صادقاً فيما كان يدعيه لنفسه من تقوى وصلاح ومثالية. فهو، على سبيل المثال، كما ألمحنا من قبل، لم يكن فى سلوكه مخلصا. لا بالنسبة لزوجته أو مع نفسه، كحال معظم شخصيات يونسكو التى تقول شيئاً وتفعل شيئاً آخر. وذلك التناقض

بين الفعل والقول هو من أهم الصور المعبرة عن الفوضى النفسية والمنعكسة بطبيعة الحال على السلوك فى الخارج، مع الآخرين المقربين، والمجتمع ككل.

ومن هنا فإن جميع الأعذار والتبريرات الوهمية للمثالية التى يدعيها الشيخ لاتخفى وراءها غير العجز وعدم الرغبة الصادقة، فى الماضى، للسعى وراء فهم الحقيقة (بعيداً عن المفاهيم المتوارثة التى يسميها فضائل أو طموحات) التى ربما كان من الممكن أن تضفى على وجودة معنى، كالعمل مثلاً.

زوجة الشيخ كذلك لا تختلف عنه فى توهماتها وربما تكون مسئوليتها أكبر منه وأخطر. فهى التى تدعى «سميراميس» وهواسم يوحى بتصورها كملكة متوجة مع زوجها رئيس الملوك وكل ذلك بالوهم الكاذب، وأحلام اليقظة دون الفعل. فهى كزوجها تتخيل أنها تستحق أن تكون سميراميس، عن طريق إيهام نفسها بأنها زوجة مثالية وفية لزوجها. وإن كانت لاتفعل شيئاً له غير مواساته على حظه العثر المتعثر، مؤكدة له ـ لتثبيت قناعته السلبية ـ بأنه حقا يستحق أن يكون ما كان يحلم أن يكونه، كرئيس ملوك، لكنه بسبب فضائله الخلقية لم يتوصل إلى مثل هذا المركز أو غيره. وعلى ذلك ما عليه الآن (بعد أن إنتهت حياته «العبثية») إلا أن يقنع بمثالياته ويكفيه بها عزاء، كمبرر لتواجده على الأرض.

وكنوع من الردة، إلى الطفولة، للزوج مع زوجته (كأم) تُجلسه سميراميس فى حجرها، بما يوحى ذلك بعدة معانى من أهمها بالنسبة لهذه التيمة، عودته ثانية القريبة إلى رحم الأم، الأرض، فى نهاية المسرحية. وعودتهما إلى الفردوس المفقود. إذ بداخل كل منهما إعتقاد راسخ بأنهما قد طردا من الجنة ويأملان ـ كحلم قريب ـ بالعودة إليها من جديد. وإن كانا يدركان، لمجرد لحظات، عدم تصديق ذلك. لكنهما، لعجزهما عن فعل أى شىء آخر، يعودان لتغذية هذا الحلم لكن بشعور مأساوى دفين، بأنهما يستحقان الخلود.

فالزوج يكرس ساعتين كل يوم لرسالته استعداداً للحظة موته. ويقرأ بجوار المدفأة فى المساء، وهو مسترخيا، كتابا مشوقاً مثيراً. ثم يستمع هو وزوجته أحيانا إلى الأغانى التى تذاع فى الراديو، كما يشرف على حديقة بيتهما بنفسه.

كذلك زوجته، لا تقل عنه مثالية ـ وفقا للمعتقدات الشائعة فهى نموذج للمرأة التى يحتذى به (فى إطار مفهوم الصف). فهى تعتقد أنها كانت طوال حياتها مطيعة لزوجها

ورحيمة معه. ولذلك يشعران بأنهما يستحقان جنة الخلد، كعزاء عن تلك الحياة الطويلة العبثية التى عاشاها معاً، دون جدوى.

غير أن ما يعمق كذلك شعورنا نحوهما بالمأساة إدراكهما لبعض الوقت، بعدم وجود جنة، لكن بعد فوات الأوان. وذلك حين يعلنان أن ليس هناك سوى الأرض، هى الأبدية المستمرة، والتى يتزعمها «الامبراطور الأبدى».

ثم يجيء يونسكو فيعمق لنا ذلك المعنى السياسى العبثى ـ الذى يرفضه (لانتمائه إلى المدينة العالمية وليس المدينة الصغيرة) بأغنية يرددنها بسخرية تقول كلماتها. «إن باريس ستظل إلى الأبد هى باريس». التى يتزعمها الامبراطور الأبدى.

كما تدرك المرأة العجوز كذلك أن سنوات عمرها الطويل، التى قضتها على أرض باريس لن تؤدى بها فى نهاية الرحلة إلا «للحفرة السوداء».

لكن، كما ذكرنا، لا يتعدى الإدراك بوضوح الرؤية أكثر من لحظات يعود الشيخان بعدها إلى ما كانا عليه من جديد بفعل الوهم الجميل المضلل، حتى يكشف لنا يونسكو فى نهاية المسرحية عن عبثية حياتهما، بكل أحلامهما، حين يقفز كل منهما من نافذته إلى «حفرته السوداء». كما نرى المصير الذى سيلقيانه، حين يفتح الباب الكبير الذى فى الوسط على مصراعيه بعد موتهما، فلا نرى غير ظلام حالك وهو نفس الباب أيضاً الذى يدخل منه «الامبراطور الأبدى» والذى لم يره الزوجان، وإن كانا يعلمان أنه دخل منه.

وبذلك تنتهى حياة الشيخين اللذين عاش كل منهما وحيداً بالفعل، ومات كذلك وحيداً، دون أمل فى بعثهما ودون أدنى معنى لوجودهما، الآنى، غير التناسل لحفظ النوع فحسب. حتى ذلك النسل، المتجسد فى ابنهما ـ كرمز لمستقبلهما من حياتهما معا فى الماضى ـ يؤكد الشيخ على عدم إنجابه على الإطلاق وإن كانت الأم تؤكد على أنه موجود. فهو الأبن الموجود ـ (فى نظر الزوجة) ـ وغير الموجود فى نفس الوقت ـ (بالنسبة للزوج) الأب. الذى ترى فيه الزوجة إبنها، متجسداً، تدلله كما لو كان طفلها الصغير ـ (الذى أنجبته هى بفكرها أو أنجبته امرأة أخرى، بجسدها). ذلك الأبن هو حبهما المجهض غير الموجود من الأصل، وهذا الأمر ما يعيه الزوج جيدا.

وإن كانت تلك الصورة من العلاقات بين الرجل والمرأة عبثية لسلبية كل منهما تجاه الآخر وتضليله وعدم التفكير إلا فى الحاضر أو التحليقات فى الفراغ المحدود بجزيرتهما،

فأننا مع ذلك نشعر بتعاطف، بنوع خاص، نحوهما. لأنهما على الأقل غير مؤذيين لأحد غير نفسيهما، كما تصور المسرحية حياتهما. ومع ذلك لم يتحقق لهما أى نوع من العدالة ـ المسئولان عنها كذلك ـ وحياتهما ليست أكثر من معادل للموت. وذلك على عكس مانراه من خلال جميع شخصيات **قاتل بلا أجر** ـ فيما عدا بيرانجيه (وإلى حد ما دانى) الذى نشعر بعبثية العدالة غير المحققة بالنسبة له، على المستوى الإنسانى، فهو الشخصية الوحيدة التى نراها تحاول مقاومة منطق الغابة الحيوانى الفوضوى (المعادل لالهة جبال الأولومبس) كمحاولة لتطبيق وإثبات أن البقاء للأصلح وليس للأقوى شرا وعنفا.

فها هو بيرانجيه، حتى آخر لحظة فى المسرحية، يحاول مواجهة قوى الشر(الذى لم يكن مقتنعا بدوافعه) ساعيا بالخير والحب نحو الآخرين يدفعه حنينه إلى الثقة فى إنسان يفهمه ويكون مخلصا معه، إمرأة يحبها أو صديق، مثل إدوار، دون جدوى.

ولذلك فإن بيرانجيه هو الشخصية المأساوية فى المسرحية، لإدراكه بمدى معاناته ومحاولة تماسكه، فى مواجهة الشرور من حوله سواء السياسية أو الاجتماعية أوالدينية. وهى التى يجسدها لنا شخصية السفاح، كرمز كلى لباقى الشخصيات. من ناحية أخرى فإن بيرانجيه، بسبب السفاح والأم بيب كذلك، يرى عدم إمكانية تحقيق العدالة الآلهية، من خلال الشخصيات وعدم إمكانية تحقيق الحب الذى يتحكم فيه أساسا التفكير الحسى الفوضوى الذى تجسده لنا المرأة صاحبة الشعر الأحمر. ومما يعمق مأساته قتل السفاح لدانى، التى كان يعتبرها بيرانچيه خطيبة له. كل ذلك كان يؤدى إلى شعوره بالموت المعنوى، غير أنه لا يستسلم رغم كل هذا. فهو مدرك تماماً أن هذا قدره المرتبط بطبيعته المتفردة، والتى غير مسئول عن كونها هكذا.

ويسبب تلك الملامح الميتافيزيقية الواضحة فى شخصية بيرانجيه فى **قاتل بلا أجر** يتعمق شعوره بالعزلة والوحدة فى إطار النظام التكتلى Mass Method نظام دولة المدينة (Polis) الذى يصوره يونسكو فى كل مسرحياته على أنه ذروة للفوضى، وإن كان المظهر الخارجى يوحى بعكس ذلك.

لكن إنعكاس ذلك النظام على بيرانجيه، كقوى عدوانية مدمرة، يؤكد على عبثيته. وعدم إختلافه، إلا فى الوسيلة، عن الحروب التى كانت تدمر الشخصيات الاغريقية وتفنيها.

وعلى الرغم من أن بيرانجيه كان يحاول أن يقنع السفاح بذلك، بأسلوب متوار رمزى، بأن يكف عن القتل ويعيش ويترك غيره يعيش مثله، إلا أن رد الفعل عند السفاح لم يكن سوى ضحكات ساخرة من مثاليات بيرانجيه الذى كان يسعى للحب وتحقيق السلام على الأرض. بالفعل وليس بالكلمات المتناقضة.

ثم يعود لنا بيرانجيه ثانية فى مسرحية **الخرتيت** أكثر حنينا للحب وأعمق شعورا بالعزلة، وأعظم إنكسارا مأساويا. فهو لا يرى معنى للحياة بغير عدالة متحققة بالحب والوفاء والأخلاص، حب امرأة رقيقة مثل ديزى (التى يعنى اسمها زهرة بيضاء على حد قول مارتن اسلن فى حوار خاص معه) وعلى الرغم من مدلول اسمها الذى يوحى بأنها من فصيلة غير طابع مزدوج - أى الحيوانات - فهى تتحول مثل الجميع إلى خرتيت، لعدم قدرتها على التماسك، كزهرة رقيقة هشة.

ومع أن الجميع يمكننا أن نحس بهم تعساء لكن تعاستهم من النوع التكتلى كذلك، لا يتميز أحدهم عن الآخر، كأفراد. فلا أحد يشعر بحنين صادق للتوحد بحب إنسانى عميق، فأى رجل من الممكن أن يقيم علاقته بأى امرأة والمرأة كذلك بالمثل، لا فرق عندها بين رجل وآخر، إلا بقدر ما يقدمه لها من ماديات بغض النظر عن أى جانب روحى.

أما بيرانجيه، فهو الشخصية الوحيدة المدركة لافتقاد هذا البعد الروحى وحنينه لوجود امرأة أصيلة - أو صديق أصيل - ليكتمل وجوده بها، فيتمكن من تحمل ما هو غير قادر على تحمله وحده، أى تحمل حياة الغابة التى يجوس فيها الجميع بمعانيها السائدة، والتى يجد بيرانجيه نفسه، كفرد، غير قادر على الاذعان لها، أوالاستسلام لقيمها.

وعلى ضوء إدراك يونسكو جيدا لأبعاد شخصية بيرانجيه - وربما المتطورة عبر مسرحياته بدءاً من جاك - التى قد تكون تصويراً دراميا ليونسكو نفسه - نقرأ التعبير التالى الذى يعرّف يونسكو من خلاله الشخصية التراجيدية ومقابلتها بباقى الشخصيات فيقول:

«إن الشخصية المأساوية لا تتحول، وإنما تتكسر، فهى هى بنفسها، وهى واقعية. أما الشخصيات الهزلية، فهى الناس الذين لا يتميزون بوجود ذاتى[٣]».

هذا التعريف للشخصية التراجيدية (ومقابلتها بالشخصيات غير المتميزة الهزلية) كتبه يونسكو بعد عرض مسرحية **قاتل بلا أجر**، وهو تعريف ينطبق على شخصية بيرانجيه فى مسرحية **الخرتيت** التى تذكرنا بالشخصية الاسطورية لبروميثوس وكذلك سيزيف.

وإن كان هدف بيرانجيه يقربنا من الرسالة التى كان بيكيت يسعى إلى تحقيقها من خلال مسرحياته وكذلك رسالة هيراكليس، الرمزية، ببعث الموتى من قبورهم مثل بعث هيراكليس لشخصية الكستيس مثلا. وهذا ما كان يحاول أن يفعل بيرانجيه مع ديزى ومن قبل مع دانى، بل كل الشخصيات التى كان يحاول توصيل رسالته الإنسانية إليها. والتى يمكن من خلالها تحقيق كل المعانى الإنسانية المفقودة، والتى يمكن تلخيصها فى سعيه إلى تغيير مسار تفكير العامة واستبداله بفكر متميز (يعبر عن ذواتهم االأصلية) كمحاولة لانقاذ حياتهم من خلال رؤية شمولية للإنسان فى إطار الكون، وبذلك فقط يمكن وجود رؤية كلية لا يجوز فيها إلا الحب والتسامح. وهى رؤية بيرانجية للحياة والتى هى رسالته كذلك المتضمنة الإرتقاء بالبشرية، كما لو كان نبيا. فبيرانجيه هو الشخصية التى يمكن وصفها بالمثالية الإيجابية بحق، كملاك على الأرض لخدمة البشرية، وليس كالنموذج السلبى المتجسد فى الزوج الشيخ فى **الكراسى**.

تلك الرسالة، التى لم ينطق بها الخطيب المفوه، يحاول بيرانجيه أن يعبر عنها عن طريق سلوكه كفرد متميز، يريد لمن يحبهم، مثل صديقه إدوار صديقته ديزى، ألا يصير أحد منهما كالكرسى، أو الدجاج أو القطط أو الكلاب أو الخراتيت. بل هذا ما كان يريد من الجميع أن يدركوه. بمعنى إدراكهم لحقيقة أنفسهم، كأفراد، بعيدا عن أى سلطات ليأخذ كل إنسان مكانه الصحيح الملائم له، حتى يمكن أن يتحقق معنى العدالة. بدلا من أن يتحولوا جميعهم إلى مجرد آلات أو أدوات.

وعلى الرغم من ذلك، أو ربما لذلك يبقى بيرانجيه فى النهاية منبوذا من الجميع المتحولين إلى خراتيت، وبذلك يصيرون هم الأقوياء!!

وإن كان ذلك الوضع لا يحقق أى نوع من العدالة ويثير التعجب حقا، غير أن هذا التكتل الذى تجسده الخراتيت، بمختلف المفاهيم، هو ما نجد مقابل له فى التقاليد المتوارثة منذ عهد الأغريق والتى أدت كذلك إلى إنهيار الحضارة الكلاسيكية التى تزعم الثورة عليها يوربيديس، على وجه الخصوص، حين عمت الفوضى فى اثينا، وأصبح السفهاء فى

المراتب العليا، ومن لهم منزلة رفيعة حقا هم المضطهدون. كما حدث على سبيل المثال بالنسبة لأفلاطون وسقراط.

وعلى ذلك من الممكن أن نجد ما يقابل مثل هذه الأنماط الممسوخة عند يونسكو، بمختلف نوعياتها، فى تصوير الفنانين والأدباء لآلهة الاغريق والذى على رأسهم زيوس.

ومن هنا لا ينبغى أن تروعنا تماماً الصورة التعبيرية عند يونسكو (التى صارت عليها البلدة من حول بيرانجيه فيبقى وحيداً تماماً إلى أن يموت) لو تذكرنا ما يماثل هذه الشخصيات المتحولة عند أوفيد فى **مسخ الكائنات**. والتى استمد قصصها من الواقع ومن مختلف التراجيديات اليونانية والأساطير التى كانوا أصحابها كائنات حية وواقعية بالفعل والتى منها استمد يونسكو وكذلك صامويل بكيت وجينيه كثيرا من الرموز.

غير أن من أكثر الكائنات المتحولة التى أصابت بيرانجيه فى **الخرتيت** شخصية ديزى التى كان يحبها. ويتوسل إليها، ضارعا، ألا تتركه وحده، ليحققا معا تكاملا إنسانيا لخلق جنس بشرى جديد بقوة الروح والفكر وليس بقوة السلطة كذرية صالحة لما بعد الطوفان لكنها رغم كل توسلاته وتضرعاته، كشخصية تراجيدية منكسرة، لا تستجيب له بل تطلب منه أن يتعلم لغة الخراتيت التى عجز عن فهمها كما عجز عن التحول مثلهم.

ولذلك تتركه ديزى، وهى مذعورة لتلحق برئيس القسم ـ السيد بابيون (الذى يعنى اسمه فراشة) الذى كان فى إنتظارها فى منزله لتحضر معها الملفات الخاصة.

وبذلك قد صارت ديزى مثل مادلين زوجة اميديه كامتداد لها، كما هو الحال بالنسبة لرئيس القسم ذلك كامتداد لشخصية الجندى الأمريكى، وكلاهما كما نلاحظ من أصحاب السلطة، وإن اختلفت نوعيتها.

وإن كانت مادلين ـ كما يتوقع أميديه لها فى المستقبل ـ ستتوارى مع الكواكب فإن ديزى ليست أفضل حالا منها، الفرق الوحيد أنها تتحول هنا أمام عينى بيرانجيه إلى خرتيت مثلما تحولت مادلين إلى جثة.

ويبقى بيرانجيه، وحيدا، يواجه الحياة بكل شرورها وفوضويتها بمفرده، حتى الموت.

وبذلك لا يمكن أن تتحقق العدالة، لاعلى المستوى الإنسانى ولا الميتافيزيقى، فالكائن الفرد، وحده، يستحيل أن يحقق مفهوم العدالة. إذ يبقى كذرة أولية فى الكون تحتاج إلى أخرى تكمله، فيتكامل وجود الاثنان، كما ينبغى أن يكون.

ومع ذلك يبقى بيرانجيه، وحده، يجسد فى ذاته المعنى الحق للعدالة والحب والنظام والحياة.

وعلى الرغم من ذلك هناك دائما شبح الموت يطارد القتلة والمقتولين الموظفين والطبيعيين فيتساءل يونسكو من ذلك بأسلوب شبه تقريرى يجعل من الجميع ضحايا فيقول:

«ألا نحس ـ فى كثير أو قليل من الغموض ـ من وراء جميع الأديولوجيات، أننا لا يمكن أن نكون سوى قتله وقتلى فى آن واحد، موظفين، ومأمورين طبيعيين، أدوات وضحايا فى يد الموت الظافر، ومع ذلك فها نحن أولاء موجودون، ربما كان هناك سبب لوجودنا يعد ومداركنا/ هذا أيضاً ممكن.»

وربما يكون هذا البعد الذى يعدو مداركنا هو ما كان يسعى بيرانجيه إليه فى علاقته بديزى خاصة أن تلك العبارة سالفة الذكر ليونسكو كانت بعد عرض مسرحية **قاتل بلا أجر** التى سبقت الخرتيت.

فالتكامل بين الرجل والمرأة، فى إطار الطبيعة والكون هو شىء يعرو والمدارك حقاً، لندرته بل يصل غالبا إلى حد الاستحالة.

ومن هنا، لم يكن الحال بالنسبة لصامويل بيكيت يختلف كثيراً عن يونسكو، إلا فى تجربته الخاصة ووفقا لطبيعته الأكثر شاعرية، كما يبدو لنا، وأكثر شجاعة أيضاً فى قوله الحقيقة المرتبطة بالوجود غير المعقول، وعدم إتاحة أى أمل كاذب أو وهم مضلل عن العدالة وإدراك معنى الحياة البعيد كل البعد عن الأهتمام بالقوانين الموضوعة السياسية منها والاجتماعية، فيقول بيكيت مؤكدا على عبثية وضع الإنسان فى الكون من الأصل:

«لا تهتم التراجيديا بالعدالة الإنسانية، إنما التراجيديا قصة تكفير، ولكنه ليس التكفير الرخيص عن مخالفة قانون وضعه الخدم المأجورون من أجل الحمقى المجانين.

فالصورة التراجيدية تمثل التكفير عن الخطيئة الأصلية والأبدية للشخص ولكل شركائه فى الشر، خطيئة مولده على الأرض.»

ولعل عبارة بيكيت هذه، وكذلك عبارة يونسكو سالفة الذكر - (وإن اختلف كل منهما عن الآخر فى التفاصيل ومصدر العذاب تبعا لرؤيته وتجربته الذاتية) - تقتربان وتتوافقان أيضاً إلى حد بعيد من قول ارسطو عن مأساة الإنسان على الأرض وعذابة الأزلى الأبدى، الذى يعبر عنه خلال الكلمات القليلة التالية:

«من ذا الذى يملك أن يزعم بأنه سعيد ومبارك من منا نحن الذين نشأنا سواء بحكم الطبيعة منذ البداية (كما يقال عندما يسمح لأحد الناس الانتماء إلى عبادة الأسرار) وكأن علينا أن نكفر عن ذنب جنيناه؟ ألا إنها لحكمة الهية أن نقدم الكفارة.. وأن حياتنا عقاب لنا عن ذنوب كبيرة ارتكبناها!!»

تلك العبارات الثلاث لكل من يونسكو وبيكيت وارسطو من الممكن توضيحها من خلال تعقيب برونكو على كلام بيكيت المتضمنة داخلها العبارات سالفة الذكر، وعلى ذلك يقول برونكو:

«إن الصورة المعروضة علينا صورة جوهرية ليست العلاقات الاجتماعية فيها سوى مظهر من مظاهر القلق الميتافيزيقى للإنسان.

إنه مخلوق يدفع ثمن خطيئة لم يرتكبها أو لم يدرك إنه ارتكبها، والله لا يأتى فى الموعد المضروب الذى ضربه. لعله غير موجود وبذلك يترك الإنسان فى لا معنى له. يحاول أن يجد تعليلاً لكل هذا. ولحظات صحوه لا تكشف له شيئاً ولا تجلب له سوى الألم[1].»

إن ذلك الألم ينجم عند بيكت، فى إطار العلاقات الاجتماعية المتسمة بقلق ميتافيزيقى، بسبب عدم التواصل. ومن هنا نلمح فى العديد من شخصياته مايذكرنا بالمعنى المرتبط بسارتر أى أن الجحيم فى الآخرين.

ونفس الشيء بالنسبة ليونسكو إن كان انطلاقه أساسا من رفضه للنظم السياسية وسيطرتها على الأفراد.

ومع ذلك يبدأ يونسكو من تصوير مراحل الإنسان الأولى بين الرجل والمرأة كما لو كان يصور مرحلته البدائية التى تبدأ بالحس.

أما عند بيكت فينطلق أساسا من علاقة الرجل بالمرأة، من خلال تصويره للوجدان المضطرب القلق، الذى يقود إلى اضطراب العقل حتى يصل فى النهاية إلى الفوضى الحيوانية والخطيئة يصحبها الشعور بالذنب أحيانا، كمعنى مطلق، يتأرجح بين التمرد والسخط والآلام. وارتباط كل ذلك بما يسميه أرسطو «بعبادة الأسرار». وهذه الأسرار تعود بنا إلى بداية هذا الفصل وتذكرنا بما ورد فى قول ايسخيلوس عن بذرة الإنسان وسر الرجال الملقى به إلى النساء.

كل تلك المعانى وغيرها نجد التلميحات عنها كثيراً فى مسرح صامويل بيكت مما يجعلنا نتعاطف مع شخصياته التى تحاول فهم أنفسها وتحليلها، وأحيانا محاولتهم لتحليل الظواهر الكونية وإنعكاسها على العلاقات الاجتماعية كجزء منها. كما يصحب كثير من شخصياته حنين متدفق للوصول إلى معنى الحب المطلق لتحقيق العدالة الإنسانية بوجود إنسان مخلص تفوق قدراته البشر العاديين.

ولكن نفهم عالم بيكت وندرك الأسباب والدوافع الخفية لمعاناة شخصياته المأساوية والتلميحات الفلسفية والميتافيزيقية نرى ضرورة للرجوع إلى الوراء فى عمق التاريخ، إلى عصر الاغريق حتى يمكننا التوصل إلى إنتاجه المشحون بالقلق والألم المشوبين باليأس الروحى العميق.

فبجانب تأثر بعض أعماله بفلسفة ارسطو وفيثاغورس نلاحظ تأثره الواضح بفلسفة الخطيب الصقلى السوفسطائى جورجياس Gorgias of Lentini (٣٨٣ ـ ٣٧٥ ق.م تقريبا) الذى تستخلص الموسوعة البريطانية فلسفته كالتالى:

١ ـ لا يوجد شىء له أى معنى حقيقى.

٢ ـ حتى إذا كان أى شىء قد وجد، فليس من الممكن معرفته.

٣ ـ ذلك الوجود الحقيقى المفترض أنه قابل للمعرفة، المعرفة لم تتمكن من قوله للآخرين.

وتصيغ لنا الموسوعة البريطانية الارزوكسية الميتافيزيقية للغة فلسفة حورجياس فى صورة أكثر تبسيطا على الوجه التالى:

١ ـ لا شيء موجود.

٢ ـ إن كان أى شيء موجود، لا يمكن معرفته.

٣ ـ إذا كان أى شيء موجود، وليس من الممكن معرفته، فليس من الممكن التعبير عنه بالكلام.

وهنا يحضرنا قول لأوغسطين نرى أن بيكيت متأثر به أيضاً حيث يقول:

«إذا سألتنى فأنا لا أعرف وإذا لم تسألنى فأنا أعرف»

فضلاً عن ذلك نرى أن بيكيت قد تأثر كذلك بعالم كافكا وبروست، وكيركيجارد وعن تأثر بيكيت بالأخير نسمع مارتن اسلن يقول:

> «إن التقابل بين بيكيت وكيركيجارد عنصر هام ولصيق فى الحقيقة على الرغم من عدم وجود دليل مباشر على تأثر فكر كيركيجارد أو كتاباته عند بيكيت[٤].»

وهناك جملة واحدة لكيركيجارد من الممكن أن تؤكد على ما يقوله اسلن من ناحية، كما تشير من ناحية أخرى إلى التقابل بين كيركيجارد والفكر الفلسفى لجورجياس، هذه الجملة التى تعبر عن مسرح العبث بوجه عام وهى: أن «عناد الصمت ليس فى اللسان وإنما فى الكلام».

العقل قاصر إذن للوصول أو التوصل إلى حقيقة النفس الإنسانية، أو فلنقل للروح[٥]، إلا عن طريق لغة الروح التى ليس من الممكن التعبير عنها بالكلام.

ومن هنا يأتى معنى العناد فى جملة كيركيجارد. وبذلك يتضح لنا معنى العبث، الذى يؤكده عدم إمكانية التفاهم أو التواصل أو الثقة عن طريق الكلام، وعلى وجه الخصوص بين الرجل والمرأة، إلا ربما على ضوء فلسفة المدينة العظمى Megolop olitan المرتبطة لغتها باللغة الباطنية للفرد وعلاقتها بلغة الطبيعة (وليس على ضوء فلسفة المدينة الصغيرة

"Polis" التى يتحكم فى نظمها السياسية بشكل رئيسى ـ والتى استثارت غضب يوربيديس على وجه الخصوص.

ومن هنا يمكننا أن نلاحظ الفرق بين يونسكو وبين بيكيت، فالأول يستثير غضبه نظام المدينة والثانى يسعى لتحقيق معنى المدينة العظمى أو المدينة العالمية من خلال العلاقات الإنسانية الفردية.

وعلى ذلك نلاحظ اهتمام بيكت الشديد بمعنى الحب العميق الذى عن طريقه من الممكن تحقيق نوع من العدالة الإنسانية وكذلك الحد من الفوضى الداخلية والخارجية وأيضاً الحد من شعور الإنسان بالموت المعنوى.

وربما الحوار التالى من مسرحية **كلمات وموسيقى** يؤكد لنا على تلك المعانى:

كـروك: ... الوجـه (وقفة طـويلـة) لحـن هـذه الليلة.. لحن هذه الليلة.. الحب (وقفة) الحب.. عصاى (وقفة) جو.

كلمات: (كما من قبل) ياالهى.

كـروك: الحـب (وقفـة. صـوت مكتوم لضربة عصا فوق الأرض) الحب!

كلمـات: (بصوت مرتفع) الحب من بين جميع العواطف، العاطفة الأكثر قوة، وحقيقية ما من عاطفة على الإطلاق أقوى من عاطفة الحب (يسلك حنجرته) إنها الحالة التى يكون فيها العقل متأثراً بقوة كبيرة، وحقيقة ما من حالة يكون فيها العقل متأثراً بقوة أكثر منها (وقفة).

كـروك : (تنهيـدة منتزعة بقـوة من الأعمـاق. صوت مكتوم لدقة عصا..).

كلمـات : (كما من قبل) نحن بالعاطفة نحيا. من بين جميع هذه الحركات.. ومن الذى يمكنه أن يحصيها.. وهى حشد من مـشاعـر الكسل ألا وهى الحب.. الحب الذى هو من

أكثر العواطف توقدا.. وحقيقة بدون أسلوب الحركة لن
تكون الروح أكثر توقدا منها بواسطة الحب.

والحقيقة أن بسبب أسلوب بيكت، الذى هو فى ذاته نوع من الموسيقى، يصعب إستخلاص المعانى لاعتمادها أساسا على إستخدام الكلمات كنغمات، من أهمها أسلوب الروح المرتبط بلغتها والذى عن طريقه يتحقق معنى الحب والعدالة كذلك.

ولعلنا قد لاحظنا ذلك الحوار سالف الذكر، واستخدام بيكت لكلمة العصا وتوظيفها من خلال الأيقاعات بمختلف تنويعاتها وفقا لتطوير الحدث الداخلى المتصاعد أو الهابط عبر المسرحية.

وعلى ذلك نسمع كروك مستنجدا يقول مُعذّبا «أعلى» عندما يسمع الموسيقى المعبرة عن الجلال ودقة عصا قائد الأوركسترا. عندئذ تختفى كلمات الاحتجاج. ثم عندما يتوقف كل ذلك، وهو ما يتضمن الحنين المتعثر للحب المطلق نسمع ما هو آتى:

كلمات : (كما من قبل) انهض إذن وأمض فالهدف الآن ليس من
الممكن تحقيقه.

كـروك : (يئن).

ومع تتبع الكلمات والموسيقى وما يقوله كروك نتوصل إلى ما وراء الاحتجاجات ونتعرف على السبب الذى من أجله ليس من الممكن تحقيق الهدف، الذى هو الوصول إلى الحب المطلق.

وإن كنا نفضل أن نترك المجال لكلمات بيكيت تعبر لنا عن كل ذلك:

كلمات : لكى ندرك هذا الحب لابد من معرفة ماذا يكون هذا الحب الذى هو أعظم من جميع تحولاته المتطرفة أو أى شيء آخر.. الحب الذى يحرك الروح.. والروح.. ما هى هذه الروح التى هى أشمل من أى تحولات لها والتى تصبح فى يقظة حقيقية بالحب (يسلك حنجرته بطريقة مبتذلة يكمل) أعنى حب امرأة. إذا كان ذلك ما يعنيه الرب بالحب.

كـروك : يالالأسف!

الاسف كما هو واضح هنا أن ما من شيء متحقق من كل ذلك في علاقة الحب بين الرجل والمرأة على الرغم من أن هذه العلاقة بالنسبة لرؤية بيكيت هي الممكن الوحيد الذى يحقق معنى العدالة الإنسانية بشكل مطلق لإرتباط الحب عنده بالروح وكلاهما مرتبط بالآخر، الأول والأخير، والذى يعاد لهما في المقطع التالى نغمتى «دو» كبداية ونهاية للسلم الموسيقى لكننا مع ذلك نلمح السخرية من كل هذا لعدم تحققه أو بمعنى آخر تحول الحب الذى يعنى عدم تواجده من الأصل وإلا ما كان يمكن أن يتحول أو تتبدل معانيه وتبتذله:

كلمــات : ماذا؟ (وقفة. بطريقة خطابية متكلفة جداً) هل الحب هوالكلمة؟ (وقفة. دو). هل الروح هي الكلمة (وقفة. دو). هل نعنى الحب حقا عندما نقول الحب؟ (وقفة. دو). الروح، عندما نقول الروح؟ هل نعنى ذلك حقا (فجأة بصوت من طبقة القرار) أو لا نعنى؟

وتأكيدا من بيكيت على عمق وجدية الشعور بالحب المرتبط بالروح أساساً، يضع التساؤل التقريرى الأخير بصوت من طبقة القرار.

وعلى الرغم من عدم تحقيق تلك المعانى المتسامية المطلقة تستمر العلاقة بين الرجل والمرأة التى تتحول مع الزمن إلى علاقة ذات طابع حيوانى لاعتمادها أساساً على الحواس دون البعد الرابع المتمثل في الروح. مما يجعل كروك يستنجد «بجو» الذى ربما يعنى هنا المسيح، كرمز للحب المطلق والخلاق لتسكين آلامه، دون جدوى.

وفى النهاية يقفز عبر الزمن متخيلا المصير الذى سيصل إليه فى علاقته بالمرأة فى سن الشيخوخة، التى لا ينتظر منها إلا إحضار الطعام له أو الوعاء لقضاء حاجته فى الفراش أو مشروب التودى أو ما يشبه ذلك من ماديات كحاجات ضرورية. وهنا لن نجد سوى رفات إنسان، الذى أحب ولم يظفر بمن يحب أو الذى كسب امرأة ولم يستطع أن يحبها.

وفى هذا ما يتضمن الإنتصار النهائى للغريزة الجنسية السيطرة وكذلك للماديات الشىء الذى يعذب بطل هذه المسرحية (كروك) والذى تصاحبه الكلمات والموسيقى للتعبير عن كوامن نفسه المعذبة. ففى مكان آخر نسمع ما يؤكد على إنتصار الجانب الحسى المتفجرمن خلال الكلمات والموسيقى على الوجه التالى:

كلمات : كل شيء فيها شديد الشحوب ولايزال، فيما عدا نهديها
الناصعي البياض اللذان كانا فى حركة صعود وهبوط
ينبسطان ويرتفعان ثم يستقران فى وضعهما الطبيعي..

موسيقي: انفجار موسيقى مستعر، يتعذر السيطرة عليه.

كلمات : أرجوكم إلخ ـ من كلمات.

موسيقي : لحن يوحى بالانتصار والختام.

ومع ذلك نسمع اعتراضات كروك بكلمة «لا» وغيرها من كلمات احتجاج وتضرعات من أجل السلام والهدوء.

وإذا ما انتقلنا إلى صورة أخرى من عبثية الحب والتى يصاحبها بالتالى الشعور بالفوضى والموت وعدم تحقيق العدالة، فنجدها فى مسرحية **الأيام السعيدة** التى يحمل مضمونها عكس عنوانها، كما توحى كذلك بالمعنى الرمزى للعنة الأزلية، لعنة آدم وحواء، بسبب سيطرة الغريزة الجنسية وممارستها ليس وفقا للانتقاء الطبيعي وإنما المرتبطة بالمصادفات تمشيا مع الفكر الداروينى وليس الفكر الميتافيزيقى الذى يدعو إليه كثير من الفلاسفة الألمان مثل شوبنهور، كانت، ليبتنز، اشبنجلر وغيرهم والذى يسعى بيكيت إلى تحقيقه على المستوى الواقعى، دون جدوى.

ويدور الصراع فى مسرحية **الأيام السعيدة** بين هذين النوعين من الفكر من خلال زوجين: وينى Winnie وزوجها ويللى Willie، وما تعطيه له من لذة بالمفهوم الأرسطى، كما تعبر هى عن ذلك.

وقد نلاحظ تصوير بيكيت للزوجة، فى مواضع متفرقة من المسرحية، إما ويديها مضمومتان إلى صدرها أو عينيها مغلقتان. على العكس من زوجها الذى يمد إليها يداه عندما تفتح عيناها وتنظر إليه.

كما يصورها فى موضع آخر ورأسها فوق ذراعيها العاريتين وإن كانا غير ظاهرين.

إنها بوجه عام توحى لنا بمعنى تمثال افروديت المعروف للنحات براكستيلس الذى جروء بتصوير المرأة فى العصر الأغريقى على ذلك النحو. مجرد جسد جميل مبتور

الذراعين، كرمز لنوع عطائها. والممتد فى الواقع منذ ذلك العصر حتى يومنا هذا على مستوى القاعدة العريضة والتى تجسدها لنا هنا «وينى» أو كما يدللها زوجها فى نهاية المسرحية باسم «وين»، الذى يعنى الانتصار. فالجنة المفقودة بالنسبة لها ذكرياتها الحسية سواء مع زوجها أو غيره من رجال، إنها امرأة مكتملة الأنوثة. وهى فى سن الخمسين كما كانت تماما وهى فى سن الأربعين لم تتغير. ولا يمكنها تخطى حواسها لرؤية ما هو أبعد من ذلك. على العكس من زوجها الذى لا عمر محدد له فى المسرحية مما يوحى بامتداده. وهو الذى يقول لها وهو يفتح عينيه ناظراً إليها: «اليوم السعيد سوف يأتى عندما يذوب اللحم إلى عدة مستويات وعندما يكون لليلة المقمرة عدة مئات من الساعات». ذلك هو ما يجده مريحا عندما يفقد القلب.

أما «وينى» فالسعادة عندها فى تذكرها لأول قبلة وأول وثانى حلبة رقص. ولذلك تصف زوجها عن ـ لتصورها ـ السعادة بالأنانية وعدم قدرته على االشعور سوى بقلبه هو، لأنه غير قادر على إدراك ما يحتاج قلبها حتى تشعر بالسلام، الذى بعده ربما يحتاج قلبها إلى القمر. بما يعنى ذلك توتر قلق ينتابها مرتبط بالجنس الذى بممارسته يتحقق لها السلام المنشود. أما الليالى القمرية عندها فهى التى ترتبط عندها بالصلوات للرب أو استماعها لأغنية تترنم بأنغامها أو إنجاب أطفال. ويستخدم بيكيت للمعنى الأخير نفس الرمز الذى يستخدمه يونسكو للتكاثر وهو البيض.

وإن كان ويللى يرى فيها إمكانية إنسانة بالمعنى الأرقى لو حاولت أن تسخر عقلها وروحها، لليالى المقمرة، بمفهومه هو، المرتبط بالخلق فيحاول أن يساعدها على ذلك ويمد لها يداه لكن وينى تجد خلاصها فى معتقداتها التى توازى عند ويللى الموت لها، وأيضاً له معها (لتمسكها بالآن) عندما تريده أن يكون إنساناً عاديا مثلها. فتجذبه نحوها عن طريق الجنس باستعادة ماضيها معه الذى تريد أن يتأكد إنها كانت ممتعة، له أثناءه.

وتستمر وينى فى حديثها الطويل مع ويللى الذى لا نسمعه ينطلق إلا بكلمات قليلة جدا، خلال المسرحية كلها. حتى يصل اصرار وينى على اجبار ويللى لرؤية الحياة بمفهومها، مفهوم الحياة الدائرى الذى بدايته الجنس ونهايته الموت، وبينهما الصلوات والتضرعات. فتطلب منه أن يتبعها فى دائرتها المرتبطة بالنفس الأغريقية كما هى مرتبطة كذلك بالدارونية فتقول له:

وينــي : هيا الآن، ياويللي. (ويللي يبدأ بالزحف غير المرئي شمالا نحو حفره) هذا هو الرجل. (تتبع تقدمه بعينها) ليس الرأس أولا، أحمق، كيف يمكنك أن تستدير؟ (وقفة) هذا هو الخلف دائرة مضبوطة.. الآن.. عد إلى الخلف (وقفة) أوه أعرف أن الزحف إلى الخلف ليس سهلاً ياعزيزي، لكن هناك مكافأة في النهاية. ليس الرأس أولاً، قلت لك! (وقفة) نحو اليمين أكثر (وقفة) اليمين، قلت... حافظ على أن يكون ذيلك أسفل، لا يمكنك!.. أيمكنك أن تسمعني؟ (وقفة) أتوسل إليك ياويللي، فقط نعم أم لا. أيمكنك أن تسمعني فقط نعم أو لا شيء.

عندئذ لم يملك ويللي غير كلمة «نعم» مسلما بوضوح إرادته لإرادة ويني الآنية، وإن كان يصحب استسلامه، القلق والعصبية. على الرغم من أن «ويني» تدرك تماما أن رؤيتها للجنس، على ذلك النحو الذى لا يهدأ، هو اللعنة ذاتها، المرتبطة بالحركة المستمرة وعلاقتها بالكرة الأرضية، فى دورانها، وعلاقة كل ذلك بالأساطير التى تحمل كتابها المصور ـ بطباعة‌حقيقية ـ تحت ذراعها عندما تتمشى. لكن بعد أن تحولت، حديثا، إلى مجرد دمية كبيرة Dolly مغطاة بالشمع تماما، ومعادلتها دراميا بشخصية أخرى تسمى ميلدريد Mildred[٦] ـ كطفلة عمرها خمس أو أربع سنوات ـ التى كان من الممكن أن يكون لديها ذكريات عن رحم الأم، قبل أن تموت.

وبذلك تمثل وينى عدة شخصيات، فى شخصية واحدة. فهى، كطفلة وفى نفس الوقت امرأة ناضجة مكتملة وكدمية، تتأرجح بين الثلاثة كما لو كانت تهذى. ومن هنا فهى التى تتكلم وحدها تقريباً، خلال المسرحية كلها. لتأرجحها بين حواسها الطاغية على رؤيتها لحقيقة نفسها. فهى تمثل الجسد، كتمثال من الدمية. والعقل كامرأة ناضجة، وقلب طفلة. ولذلك لم تستطع أن تتخطى هذه التناقضات لعدم قدرتها أن تكون واحدة ممن ينتمون للمدينة العالمية، وليس للمدينة كما كان يراها ارسطو، والذى كان يحكمها زيوس بكل تناقضاته وتسلله خلسة، لممارسة نزواته ومغامراته العاطفية.

وعلى ضوء ذلك المفهوم المرتبط بالمدينة الأغريقية، تتسلل «دوللى» بملابس النوم لتنزل، وحدها، على السلم الخشبى متقهقرة فى كل مرة أربعة درجات إلى الخلف ـ وهو

الرقم المتمثل فيه العدالة عند الفيثاغوريين كما سبق أن ذكرنا ـ على الرغم من أنها كانت تعرف أن ذلك ممنوع عليها أن تفعله. تسللت على أطراف أصابعها، أسفل الممر الساكن. ثم دخلت الممرضة وبدأت تخلع عن دوللى، ملابسها البيضاء. بعد ذلك بدأت دوللى تزحف أسفل المائدة، باحتقار.

وتستمر (وينى) فى سرد ما حدث «لدوللى» (المعادل لجسدها) لزوجها «ويللى» وهو صامت، كما لو كانت تعترف عن أثامها له كمخلص لها من تلك الآثام ليحمل ثقلها بدلا عنها ويتسامح معها. فتقص عليه كيف أوقعت ميلدريد (المعادل الموضوعى لطبيعة تفكيرها غير الحاد المعتدل) بدوللى حين التقت بفأر، تحت المائدة.

وبذلك فإن وينى تعرف جيداً حقيقة وضعها ومكانتها وحقارة شأنها، لكن بمجرد اعترافها بما وقع لها، يتحول موقفها ولا تظن أن فى ذلك ما يخجل. بل إن ما يحدث هو الشيء الطبيعى. إنها إنسانة معتدلة وغير قاسية، لعدم حدتها مثل ويللى، صاحب الإرادة، الذى تصفه بالغرابة، وتقول له عن نفسها المتمثلة فى ميلدريد ودوللى: «إنها ليست مثلك تحتاج لوقت طويل. إنك قاس (وقفة) غريب؟».

ومع ذلك نشعر بضياع لفوضوية مشاعرها وازدواجيتها بين الفكر، والحس المسيطر على تفكيرها، فى صورة رغبة غريزية جنسية متسلطة. وعلى ذلك فهى تكرر على مسمع ويللى ـ صاحب الإرادة القاسى كما ترى ـ كلمة أفعل Do (أى مارس على الجنس) العديد من المرات، فهو الذى ترغب فى ممارسة الجنس معه، الآن. سواء أكانت كلمة «دو» تعنى الفعل الجنسى أو نغمة موسيقية، بالمعنى الذى كان يعنيه بطل مسرحية **كلمات وموسيقى**، كما سبق أن ذكرنا. فهى تكرر نفس الكلمة خلال صفحتين كاملتين أثناء سردها لويللى ما حدث من «ميلدريد» حين أوقعت «دوللى» فى الخوف، فبدأت تصرخ. عندئذ تطلق وينى صرخة فجائية هى الأخرى وتردد كلمة «صرخت» مرتين ونسمع ما يقابل ذلك بالصوت من وينى كذلك. بعدها تردد نفس الكلمة أربعة مرات التى تعادلها أربعة كلمات منها: بابا، ماما، بيبى، وجدتى العجوز هؤلاء الأربعة الذين جاءوا يهرولون ليروا ما حدث لها، وينقذونها لكنهم، كما تقول، جاءوا متأخرا جدا.

هذا الرباعى، المتمثل فيه المفاهيم المتوارثة من الماضى، بالنسبة لها كانت تحاول أن تجد فيه لهذه الطفلة، دوللى، ذات الأربع أو خمس سنوات والتى تعادلها وينى ذات الخمسين عاما، دون جدوى.

وفى النهاية لا تصل سوى لنوع واحد من الخلاص يتمثل فى الجنس، حتى يأتى وقت النوم الأبدى. وتستمر طوال الفصل الثانى حتى ما قبل النهاية تتكلم وحدها وتحكى لويللى كم هى تشعر بالحزن والأحباط والضياع ودوافع كل ذلك وأسبابه إلى أن تصل إلى محاولة إقناعه أن يمارس معها الجنس، بالمنطق الأرسطى، وفقا لما تتخيل أن ويللى يؤمن به فتقول له:

«... الحزن بعد ممارسة جنسية حميمة مع إنسان أليف بالطبع (وقفة) لابد وأنك توافق ارسطو، فى رأيه هذا، ياويللى، كما أتصور (وقفة) نعم.. .. ..»

ومن المعروف عن أرسطو أن رأيه فى ممارسة الجنس بعد توافق عقلى هو ما يسمى بالغريزة النبيلة. لكن ويللى هنا يتطلع إلى أبعد من التوافق العقلى أى البعد الروحى غير القابل للتحليل والمنطق الشىء الذى كان يجب أن يمنع ويللى، تلقائيا، من ممارستها للجنس مع من تعرف هى نفسها أنه، يعادل الفأر.

فمن أهم معالم الشخصيات عند بيكيت أنهم مدركون لما يفعلون ولهذا يترك لهم المجال للتحليل والمونولوجات الطويلة إلى الحد الذى من الممكن أن تصل إلى مسرحية بأكملها، كما هو الحال فى هذه المسرحية.

فها هى ويللى تعترف أنها واحدة ممن ينتمون إلى الفكر الأرسطى الذى يسمح بالخطأ والشعور بالذنب والتكفير للتطهر بعد ذلك. ومن هنا تعتبر نفسها ذرة من الذرات المتراصة المشكلة منطق الصف الأزلى الأبدى الذى يعيش اللحظة فى ذاتها، أى ممارسة الحاضر دون التفكير فى البعد الممتد نحو المستقبل فتقول لويللى:

وينى: ما هذه الصفوف الأبدية؟ (وقفة) إنها من الممكن أن تكون هى (العمياء) الظلام الأزلى (وقفة) ليل مظلم دون نهاية (وقفة) مجرد فرصة، إنتهزها، فرصة سعيدة.. زاخرة بالنعم (وقفة طويلة) والآن؟ (وقفة) والآن، ياويللى.

إن وينى، كما هو واضح، تسعى بكل الطرق للإنغماس فى الحاضر ولا تفكر فى المستقبل وإن كانت تعى الماضى، لكن على ضوء الحاضر أيضاً، كما كانت تعيشه من قبل.

وعلى ذلك فهى نموذج للحضارة الأغريقية الممتدة عبر الحضارة الأوروبية. ومن هنا نجدها تتباكى على الماضى، كنساء التراجيديات الأغريقية، فتطلب من ويللى أن يكرر ما كان بينهما فى الماضى عندما ذهب يطلب يدها للزواج، يحترمها ويقدس حبها لكنه لم يكن قادراً على هذا، وقد تحولت روحها هي عنه، ولم تعد كما كانت فى ذلك الوقت الذى تذكره بما كان يقوله لها:

«إنى أعبدك، ياوينى، كونى لى ياوينى (ينظر إلى أعلى) الحياة عفن بدون وين.»

وعلى ضوء تلك الكلمات الموحية، بلغة الشعر، تطلب وينى منه، وهى تصرخ، أن يراها بعينيه القديمتين. لكن ويللى لا يجيبها بشيء. فتصفه بأنه كما لو كان قد صار، أبكم وأصم. (كحال الخطيب فى الكراسى) وتلح عليه، متوسلة، أن يمنحها يوما آخر من السعادة، مرة أخرى.

وفى النهاية تسقط قبعته وقفازه ويبدأ فى الزحف، من حفرته، مستندا بيد واحدة على التل، ليصل إلى أعلى بالأخرى.

ثم نسمع صوت طبول، بما يوحى بوقوع شيء ينذر بالخطر بجانب ما يوحى ذلك الصوت بتوتر داخلى، مع تكرار وينى كلمة «أفْعل» عدة مرات متوالية خلال صفحتين. ومع ذلك نسمعها تسخر من ذكائه الذى تعده شيئاً مثالياً بالياً، لارتباطه عنده بالبعد الروحى فى ممارسة الجنس، ككائن أرقى بالفطرة المرتبطة بالطبيعة وليس كنوع روحانياتها المتعلقة عندها بالصلوات والتضرعات ليسوع المسيح، الذى قضت سنوات من عمرها تتضرع له كمخلص ومنقذ.

ثم نسمع أغنية تصدر عن صندوق موسيقى لتعبر كلماتها مع النغمات عن تضارب الأقوال مع الأفعال. وبأن ممارسة الجنس هى الشيء الوحيد الذى يخبرها أنه يحبها. وبذلك تتحول العبادة والتضرعات إلى ويللى، كى يمارس الحب معها، كما لو كانا يرقصان، من وجهة نظرها. ومن بين أبيات هذه الاغنية نختار الكلمات التالية التى توحى بحب وينى لويلى الحسى دون اهتمام بالبعد الروحى الذى جعلها من قبل تمارس نفس الشيء مع من تشبهه بالفأر:

«الرقص يقول فلتحبني ياعزيزى! كل لمسة من الأصابع تخبرنى بما أعرفه، تقول لك، هذا صدق، هذا صدق، وأنك تحبنى كثيراً.»

ويصاحب تلك المعانى والنغمات تعبير عن السعادة يختلط معها أصوات أنين من وينى، كشخصية اغريقية تراجيدية. ثم يتوقف ذلك كله فجأة، بما يوحى بإنتماء ممارسة الحب على طريقة وينى، كما أرادت. وما يؤكد لنا على ذلك كلمة واحدة نطق بها ويللى، بصوت خفيض، قبل أن يفعل ما الحت عليه وينى: «وين» بعد أن خلص رأسه مما كان عالقا بها، كما طلبت منه وينى.

وبذلك يكون الحيوان قد انتصر على الارادة الإنسانية، ولغة الروح. وأصبح الجنس للجنس "Sex for Sex" كحاجة ضرورية ملحة، كأى شيء مادى. فى إطار فوضوية المشاعر والأفكار وخداع النفس ينجم عنه إحساس بالموت المعنوى، وإدراك واع بمرور الزمن اللانهائى، الذى يعادله بيكيت بالفراغ، وهو ما يعنى الكون بالنسبة لويللى والموت بالنسبة لوينى.

ومع ذلك تفتح وينى عينيها، بعدما حققت ما إرادته، والآن. وتبتسم وهى تحملق أمامها. ثم تستدير بعينيها لتنظر إلى ويللى، كمنتصرة على إرادته وهو لايزال مستندا على يديه وركبتيه، متطلعا إلى أعلى، إليها. وهنا تختفى الإبتسامة. ينظر كل منهما للآخر، بما يوحى بنوع من المواجهة الصريحة لما وصل كل منهما إليه، صمت طويل. وتنتهى المسرحية بإسدال الستار، بما يوحى ذلك بإنتهاء هذه العلاقة أو هذا النوع من الحب، بإسدال الستار عليه كشيء قد مضى وإنقضى زمنه، لتجربة وكذلك كحقبة تاريخية.

فها هو كراب (فى مسرحية شريط كراب الأخير) يفعل فى الحاضر ما كان يفعله فى الماضى وما سيفعله كذلك فى المستقبل. وهو وحيد تماما، إلا من بعض ذكريات تؤنسه من ماضيه. ليتألم مرتين. فليس من العدالة «التراجيدية» أن يتألم مرة واحدة. بجانب واقعه الفعلى وممارسته الجنسية، فى الماض، مع إمرأة مومس ـ لا تختلف كثيرا عن وينى فى **الأيام السعيدة** إلا فى الثقافة العلمية ـ فهى تزوره من حين لآخر فى منزله لقضاء حاجته. أو ذكرى عاطفة رخيصة لأمرأة على رصيف المحطة ذات المعطف القديم الأخضر الرث، كدلالة رمزية على الإبتعاد عن الطبيعة البكر والإنتقاء القائم على المصادفات، وليس الإنتقاء الطبيعى. وإن كانت وينى فى **الأيام السعيدة** لا تبقى من ذاكرتها من تلك الأيام

(كذكرى جميلة تستعيدها وتستعيد بها شبابها وتعيش عليها) سوى القبلات والهمهمات والهمسات الحالمة التى تحاول أن تجددها إلى ما لا نهاية مع زوجها أو غيره من الرجال ـ وفقا لنظرية أرسطو فى الجنس ـ فإن كراب حين يستعيد ذكريات شبابه التى من هذا النوع (دون أى عمق روحى لإرتباطه بالمنطق الأرسطى) يستبشع نفسه وينفر منها متقززا ومشمئزا.

ومن هنا فهو إن كان يتخيل أن سنوات حياته الماضية، من الممكن أن تعود ويعود له شبابه من جديد ـ كرؤية مستقبلية ـ فهو لا يريدها أن تعود، رغم الحماس والوهج الذى لايزال بداخله ـ «لا. لا يريدها أن تعود».

فالسعادة التى كان يتمنى تحقيقها فى شبابه حتى يتكامل معنى وجوده مع فتاة أحبها لم يكن من الممكن تحقيقها. فقد كانت عيونها مغلقة من وهج الشمس (تماما مثل وينى) فلم تكن تراه جيدا. على الرغم من أنه كان يظللهما حتى يمكنها أن تنظر إليه، جيدا. وعندما يتحاوران يتضح عدم إمكانية التواصل واستمرار العلاقة بينهما لعدم الصدق فيها. فهى من خدش فخذها أشواك نبات عنب الذئب أثناء قطفه وكانت هى كما كان يتصورها، وهما، نبات الجودار(٧). ومع أنه كان يشعر أن ذلك «مشروع ميئوس منه». إلا أنه استمر فيه حتى نهايته. فلم يكن يريد أن يتوغل معها داخل البحيرة بالقارب المستطيل، حتى لا يغرسا فى الطين. لكنها ألحت فى طلبها بقولها: «توغل بنا إلى الداخل أكثر» فتوغلا، كما أرادت، فغرسا الاثنان وكان ذلك قبل الحاجز. فتحقق ما كان يشعر به أى أن ذلك مشروع حب مقدر له الفشل منذ البداية، حب ميئوس منه، فما كان يمكنه أن يسعدها وما كانت هى قادرة على تحقيق السعادة أوالعدالة على المستوى الإلهى، تلك التى كان يراها فى السكون والإحساس المطلق بالإمان، وعدم التحول فى المشاعر أو تقلباتها وتناقضاتها.

وكل ذلك كان مرتبطاً فى ذاكرة كراب بالانفعالات، ومن هنا كان يحرص على قراءة صفحتين كل يوم ـ وعيناه تدمعان من الاجهاد ـ مما كتبته ايفى Effi(٨) التى لم يعد لها وجود، ونفس الشخصية نسمع اسمها يتردد كذلك فى مسرحية **رماد**.

تلك بعض من صور الحب بمعناه المتعثر التى نجد العديد منها عند بيكيت كنوع من الحنين إلى الحب المطلق الذى من خلاله فقط يمكن تحقيق العدالة والإنسجام الروحى

والعقلى والحسى للإنسان فى إطار الكون، كصورة بشرية للمطلق اللانهائى المتمثل فى الطبيعة والاله. من الممكن تحقيقها عن طريق علاقة مقدسة بين الرجل والمرأة التى يرمز لها فى جميع الحضارات والأديان بالثالوث المقدس للوصول إلى البعد الرابع. ذلك البعد الذى كان يحاول الأغريق التوصل إلى تحقيقه ـ وفقا لنظرية الفيثاغوريين ـ لحسم الفوضى الأخلاقية الإنسانية للتوافق مع الطبيعة، دون جدوى، كما لاحظنا هنا أيضاً فى مسرح العبث المعاصر فى الغرب عند يونسكو وبيكيت.

إلا أن بيكيت، يجد ذلك المعنى المفتقد للحب المطلق اللانهائى متمثلاً فى ميرا وهى فى العاشرة من عمرها، كأعظم قيمة فى الوجود فى مسرحية **كلمات وموسيقى**. فهى الكائن الطفل المكتمل نضوجه، كفرد غير متناقض مع نفسه، من الممكن أن يمثل المطلق الحقيقى فميرا Mera[٩]، هى المرادف للبحر الممتد اللانهائى الذى لا ينفذ عطائه، وليس كنهر السين، مثلاً عند يونسكو الذى توقف عن الجريان.

تلك هى الصورة المثلى للحب الدائم المستمر، كجوهر أولى مرتبط بالطبيعة قدر إرتباطه بالطفولة والتلقائية اللذان من خلالهما فقط يمكن التوصل للمطلق بالحدس الذى يقود إلى المعرفة وبالتالى إلى العدالة والحب الخليقان ـ إذا ما تحققا على ذلك النحو ـ لا يصبح وجود للفوضى النفسية أو الخارجية المرتبطة بالتناقضات الذى لا يجد الإنسان منها مفرا، فى معظم الأحوال كما لاحظنا ذلك، إلا الإرتماء فى بئر أشد إمعانا فى الفوضوية والضياع، بئر الجنس الذى يؤدى إلى الموت الروحى حين ينتصر الحيوان القابع داخل الإنسان الذى يقوده فى نهاية رحلة الحياة، إلى القطار المشلول (على حد تعبير يونسكو) إلى أن يموت، دون جدوى من وجوده المحكوم عليه بالموت قبل أن يولد، كما يعرف ذلك المستأجر الجديد. ومع ذلك تتكرر نفس الصفوف المتراصة، التى كانت تنزعج منها وينى، ومع ذلك كانت هى نفسها واحدة فيها. ويستمر الحال هكذا إلى ما لا نهاية، إلى الأبد، طالما هناك «الامبراطور الابدى» ـ كما صوره يونسكو ـ الذى يعوق تطور الحياة الطبيعى، بعودة الإنسان إلى جوهره الأصلى الأولى. إلى مفهوم الإنسان البدائى المتمثل فى الشخصية الهندية الأسطورية باك مان Backman ولعل فى دلالة اسمه الوضوح الكاف لما يمكن أن نملأ به صفحات، نحاول إختزالها فى عدة كلمات على ضوء هذه الشخصية الأسطورية التى كانت تؤمن بالمعرفة عن طريق الحدس. وبذلك يلتقى مع النفس الفاوستية التى نجدها، على سبيل المثال، فى شخصية بيرانجية عند يونسكو وكذلك اميديه، وفى شخصية

ميرا وايفى وديدى عند بيكيت. والتى لا نجدها فى النفس الاغريقية التى نجد كلاهما يعبر عنها من خلال العديد من الشخصيات التى تستمد وجودها من المنطق الأرسطى، ذات الثلاث أبعاد، التى تقود إلى دائرة عبثية لخصها لنا بيكيت فى كلمة بكرة شريط (Reel) فى مسرحية **شريط تسجيل كراب الأخير** التى تتجانس، مع الأسف، مع استمرارية دوران كوكب الأرض الذى نكتفى بالدوران فى فلكه. الذى يقود معظم الشخصيات التراجيدية إلى الفوضى وعدم القدرة على الحب الحقيقى وبالتالى العجز عن تحقيق معنى العدالة الآلهية ولا تبقى سوى الموت المعنوى تقاومه الشخصيات بالجنس إلى أن تنقضى حياتهم.

ولعلنا نكون قد لاحظنا، أن تلك الشخصيات العبثية ـ بالمعنى السلبى للكلمة لعدم مصاحبة الإدراك لها ـ إما أنها تنتمى للإتجاه اليسارى، كما نجد ذلك، على سبيل المثال، فى شخصية مادلين فى مسرحية يونسكو **اميديه**، أو تنتمى للاتجاه اليمينى المتمثل فى الجندى الأمريكى ـ الذى لم نره ـ فى نفس المسرحية لكننا نسمع اميديه يقول لنا عنه أنه سيتوارى هو وزوجته عبر الكواكب. ونفس الحال هو ما نجد عليه شخصية الشيخ وزوجته سميراميس فى **الكراسى**. وكذلك شخصيات مسرحيات يونسكو الأولى مثل جاك أو **امتثال والمستقبل فى البيض**.

ونجد تلميحا لها ـ بأسلوب بيكيت المتوار ـ من خلال شخصية وينى التى تقترب من شخصية الشيخين، فى مفهومها عن الدين والحب، فى مسرحية **الكراسى** ليونسكو.

ومما يعمق من عبثية تلك التيمات التى تناولناها فى هذا الفصل من خلال هذه الشخصيات وغيرها، هو تعارض الأقوال مع الأفعال. وفى ذلك أكبر دليل على التناقض الذى ترتب عليه مختلف الجرائم المعنوية والفعلية، كما لاحظنا ذلك عند الأغريق.

الفصل الثانى

الحرية

على الرغم من أن سيادة الإنسان فى العالم على الأرض هى الشىء المدرك الحقيقى والممكن تحقيقه واثباته عبر تاريخ البشرية الطويل، غير أن هناك أمل غير مستنفد يجعل الإنسان ينساق بفكره فى وجود عالم آخر. وأن كان ذلك الأمل يستنفد حياته فإن التحرك الآلى والدرامى ايضا وكذا الانفعالات العاطفية الوقتيه على الأرض تجىء فتستكمل عبثية كل الأساطير البشرية منذ بدء التاريخ لتعميق شعور الإنسان بالعذاب اللانهائى. فعلى حد قول كامى فى اسطورة سيزيف:

«أن الإنسان يمرح بالاساطير، حقا، ولكنها أساطير لا تحتوى على عمق غير عمق العذاب البشرى، وهى مثله غير مستنفده ليست الخرافة المقدسة هى التى تسلى وتعمى فحسب، وإنما ايضا الوجه الأرضى والحركة والدراما الأرضيتان التى تتلخص فيهما حكمة صنعبة وعاطفة منفعلة قصيرة العمر»

بهذه الكلمات الواضحة المحددة لألبير كامى يوضح لنا البعد الذى لم يكن مدركا عند الأغريق كما يقودنا بالتالى لاستمرارية نفس المفاهيم لعبثية وضع الإنسان على الأرض اطار الكون اللانهائى الممتدة جذوره فى مسرح العبث عند يونسكو وبيكيت.

وأن كانت شخصيات الثانى أكثر شعورا بالشقاء والعذاب لمحاولة ادراك مثل هذا الوضع وبالتالى فهى شخصيات تراجيدية بحق أما شخصيات يونسكو فهى ما تمثل لنا الجانب الآخر من مأساة الإنسان الذى يمرح بالأساطير والخرافة والانفعالات الجوفاء أنها شخصيات تتحرك أكثر مما تفكر وتنفعل أكثر مما تتأمل.

وعلى ذلك نجد أن حرية الاختيار بالنسبة لشخصيات يونسكو تكاد تكون منعدمة لتحركهم الآلى كالدمى.

وكمحاولة من يونسكو لتنوير عقول اجيال المستقبل نراه يركز أساسا على الحياة العادية الآلية فكرا وحركة وهى ما تعادل حياة العامة عند الأغريق الفرق الوحيد هو أسلوب معالجة يونسكو للكشف، دون رياء، عما تراكم من مفاهيم عبر تاريخ الإنسان الطويل المتوارث كما هو، وأن تعددت صوره الدرامية الأرضية.

وعلى ذلك لا نجد أحدا من هذه الشخصيات يعنيها أن تتفلسف أو تتوقف لمناقشة أو تحليل مشكلة ذاتية خاصة للخروج برأى متميز إلا فيما ندر.

ولاعتقادهم فى الأساطير والمقدسات المتوارثة لا نجد أحداً منهم يتأمل فكرة الموت، التى يعيشونها أو المقبلون عليها، إلا إذا مات أحد من الأسرة. فيجدون لزاما عليهم، بحكم العادة، أن يحزنوا عليه حتى أن لم يكن ذلك شعورهم الحقيقى كموت الجد فى مسرحية جاك أو الأمتثال لكن حدث الموت،فى ذاته لا يستوقفهم ويمرون عليه كشىء عادى مسلم به وأن كانوا ينتبهون إلى خطورته فى نهاية حياتهم العبثية وبعد فوات الأوان، كما فى مسرحية الكراسى التى لا يملك العجوزان، بالطبع، أى اختيار إلا اقناع انفسهما، بأنهما سينتقلان إلى الفردوس المفقود وأنهما سيلتقيان بأقاربهما الذين سبقوهما إلى هناك.

تماما كطريقة اقناعهم لأنفسهم بهدف الزواج وأن أى امرأة أو أى رجل من الممكن أن يجتمعا، ويجمعهما فراش واحد دون أن يختلف الأمر كثيرا كتبديل أحد منهما لآخر من الأزواج كما نلاحظ ذلك فى العديد من مسرحيات يونسكو. نذكر منها على سبيل المثال علاقة جاك بروبرتا الثانية التى لا تختلف عن روبرتا الأولى وأن كانت تفوقها سواء بتمتعها بالذكاء الأنثوى المدمر وذلك من خلال مسرحية جاك أو المستقبل فى البيض وكذلك الخرتيت وغيرها فهذا النوع من البشر، المتشابهون فى كل شئ لا يعنيهم غير التكاثر - وهو ما يسمونه - فى المستقبل فى البيض - بالانتاج، ولا يعني الحب بالنسبة لهم غير ممارسة الجنس.

أما العمل فهو من أجل الارتزاق لتربية انتاجهم المتمثل فى فقسهم المتوارث من نفس نوعهم، وقضاء حوائجهم الأستهلاكية الطبيعية.

فما كان أحد من شخصيات يونسكو يملك القدرة على التوقف ولو قليلا ليفكر فى حاضره على ضوء ماضية حتى لا يفسد سلوك الأجيال فى المستقبل كما يعبر عن ذلك المعنى شعارتحمله لوحة للمصور تيتيان بعنوان اسطورة الحكمة: وإذا ما ترجمنا نص هذا

الشعار عن اللغة اللاتينية فهو يقول: من (تجربة) الماضى، يستفيد الحاضر، حتى لا يفسد السلوك فى المستقبل.

ذلك باستثناء شخصيتين فقط فى عالم يونسكو وهما بيرانجية وأميدية، وذلك الخطيب الأبكم فى مسرحية «الكراسى» غير أن ما وصل إليه بيرانجيه فى النهاية فى مسرحية الخرتيب، وسط عالم من الخراتيت، هو ادمانه للخمر كى يخفف من آلامه وعدم قدرته على أن يتحول إلى خرتيت رغم محاولته ذلك كذلك اميديه فى المسرحية المسماه باسمه، فرغم تردده فى أن يتخلص من زوجته مادلين، رغم معاناته بحكم تعوده عليها، فيقرر فى النهاية أن يتركها بدلا من أن يتحول هو الآخر، كحبهما.. وكمدلين، إلى جثة وهو حى مفضلا، بارادته، أن يمتطيها بدلا من أن تجثم فوق صدره فتخنقه.

وأما الخطيب المنتظر كمخلّص فى الكراسى فما كان يملك، لرحمته بالعجوزين غير الصمت ولا يملك لحريته غير أن يكون أبكم. إذ كيف كان يمكن أن يوجه رسالته ـ التى عبر عنها يونسكو بعد ذلك. فى الخرتيب بوضوح ـ لذلك النمط من الشخصيات التى لا تريد أن تسمع منذ البداية، فى مسرحيات يونسكو الأولى، ولا تتكلم وإنما تصدر أصواتا شبيهة بأصوات حيوانات مختلفة،بل كل طموحاتها لا تزيد فى كثير أو قليل عن طموحات الإنسان البدائى على أفضل تقدير، أو طموحات العديد من الحيوانات التى لا تختلف عنها، ربما، الا فى شعورها بالالآم والعذاب والغربة على الرغم من كل شيء لكنها مع ذلك لا تملك القدرة أو اختيار بطولتها الفردية فى مواجهة حقيقة العدم وعبثية الوجود ومن هنا كان اختيار تلك الشخصيات للطريق السهل المتوارث، فى عدم التفكير دون أدنى تغيير عما لمسناه فى العديد من شخصيات العصر الأغريقى والممتد فكره السلبى حتى يومنا هذا فى كثير من دول العالم أو العالم الثالث سواء بالنسبة لمفهوم الحب أو العدالة الآلهية أو السياسية أو الصداقة أو غيره من الموضوعات التى تحدثنا عنها فى الباب الأول وأن اختلفت الأيدولوجيات أو المذاهب.

وأن كان رغم كل شيء يبقى الحنين إلى المطلق عند كل إنسان، وأن كان حنينا غامضا.

ولكن بسبب المعانى المتوارثة القاصرة على تحقيق ذلك الحنين على الأرض، بالحب أو العمل الخلاق مثلا، يظل الحنين الغامض عند كثير من الشخصيات سواء يونسكو أو بيكيت، وأن كنا نلمس عند الأول، على وجه الخصوص، أن ذلك الحنين يصبح أكثر

وضوحا وربما أكثر ادراكا لواقعه الفعلى فى مرحلة الشيخوخة كما لمسنا ذلك بالنسبة للشيخ العجوز فى الكراسى، لكن لأن ادراكه ذاك يجىء بعد استهلاك حواسه لقدراته كفرد، يعود من جديد إلى فكره المضلل المخدر فى تحقيق ما فشل فى انجازه على الأرض، فى عالم آخر يصنعه خال من الصراع الدرامى بكل معاناته من اليأس والطموح وعلى ذلك توهم شخصيات يونسكو وايضا بيكيت، بوجه عام، انفسها بأنها حرة تماما وأن كانوا فى حقيقة الأمر يسلكون وفقا للدور الذى اعدوا أنفسهم له منذ البداية على ضوء المعتقدات المتوارثة، أو وفقا للدور الذى تتيحه لهم الظروف أو ينتظره منهم الآخرون وذلك هو الإنسان غير المجدى بعينه قبل أن يدرك ـ وعن ذلك يحدثنا ألبير كامى فى اسطورته سيزيف فيقول عن عبثية معنى الحرية بوجه عام:

«الإنسان اللامجدى يدرك أنه حتى الآن مرتبطا بادعائه ذاك بالحرية وكان يعيش على وهم ذلك الادعاء.. وهكذا فلا يمكننى أن اتصرف بأكثر من كونى الوالد أو المهندس أو زعيم الأمة ـ (أى الشخص) الذى اعددت نفسى أن اكونه ولكننى ادعم ادعائى فى الوقت نفسه بمعتقدات من هم حولى، بفرضيات محيطى البشرى فالآخرون متأكدون من كونهم احراراً وتلك الحالة المبهجه تصيب بالعدوى!! ومهما ظل المرء بعيداً عن أية فرضية اخلاقية أو اجتماعية فإنه يتأثر بها جزئيا بل أنه بالنسبة لأفضلها (فهناك فرضيات جيدة وأخرى رديئة) يكيف حياته وفقا لها.»

وهكذا فإن الإنسان اللامجدى يدرك أنه لم يكن حرا بالفعل ولأوضح أكثر فأقول أنه إلى المدى الذى آمل فيه أو الذى أقلق عنده بشأن حقيقة قد تكون نقية بالنسبة لى، بشأن طريقة فى الكينونة أو الخلق، إلى المدى الذى ارتب به حياتى وأثبت بذلك اننى أقبل أن يكون لها معنى، فاننى أخلق لنفسى حواجز أضع حياتى بينها إننى أميل بالفعل إلى عدد من بيروقراطى الذهن والقلب الذين يملأونى فقط بالأشمئزاز والذين كان أثمهم الوحيد، كما أرى الآن بوضوح، أنهم أخذوا الحرية مأخذا جادا

وهكذا تصبح الحرية المطلقة فرضية رديئة من الممكن أن تكون مدمرة وكذلك بالمثل فرضيه حرية بيروقراطى الذهن والقلب، ولا يبقى سوى نوع واحد من الحرية من الممكن أن يكيف الإنسان حياته وفقا له كى يثبت من خلاله أنه قد قبل لحياته أن يكون لها معنى فيرتبها تبعا لذلك فيضع بأرادته حواجز يتحرك من خلالها فى اطار القلق الذى يحاصره ورغبته ذلك الإنسان غير المجدى المدرك لكينونته وللخلق ومن هنا يتضح له عبثية من يأخذون الحرية مأخذا جادا، أو من يتصورون بأن ادوارهم فى الحياة تسير وفقا لفرضيات اخلاقية أو اجتماعية موضوعه مسبقا، منذ الأزل، قدر مكتوب عليهم كما كان يظن عامة الأغريق.

وبذلك لا يملك االإنسان الفرد، كمتفوق، وأن كان سجينا وسط نظم الدولة المفروضة عليه، سوى حرية التفكير والفعل الذاتى بعد ادراكه، لعدم الجدوى التى ألغت كل تصورات الحرية الأبدية، ومع ذلك تعيد وتنظم حرية الفاعلية المنبعثة من الحرمان من الأمل والمستقبل ذلك الحرمان الذى يعنى زيادة فى امكانيات استفادة غير المجدى للحاضر كامتداد للمستقبل.

«وهكذا ـ كما يقول ارسطو فى كتابه دعوة للفلسفة ـ ينبغى على الإنسان أما أن يتفلسف أو يودع الحياة ويمضى عنا من هنا إذ يبدو أن كل ماعدا ذلك إنما هو ثرثرة حمقاء ولغو فارغ.»

وهذه الثرثرة كلغو فارغ هى تماما ما يواجه بها يونسكوا صحابها بتصويره لهم بأساليب متعددة، مرة كاريكاتيرية وأخرى بصورة تقربنا من عالم السيرك الرومانى.

وعلى الرغم من أن بعض ما يقوله أرسطو لايزال له قيمة حتى الآن وحقيقى، غير أن بعضا آخر منه والذى ينعكس ايضا على الحاضر والمستقبل لغو مضلل لمن يؤمنون به.

على سبيل المثال شخصية «وينى» فى الأيام السعيدة التى قادها فكر أرسطو إلى التخبط والفوضوية فى المشاعر والسلوك ـ كما بينا ذلك فى الفصل الأول من هذا الباب ـ وربما العبارة التالية لأرسطو تلقى مزيدا من الضوء على ما نريد اثباته، إذ يقول:

«ليس عند البشر ماهو آلهى أو مبارك سوى هذا الشىء الواحد الذى يستحق وحده أن يبذلو الجهد (من أجله) وأقصد به ما يوجد فينا من العقل ملكه التفكير ويبدو أنه وحده الخالد، وهو وحده الآلهى

من كل ما ينطوى عليه كياننا وأن حياتنا على الرغم من أنها بطبيعتها شقية ومضنية قد نظمت بفضل قدراتنا على المشاركة فى هذه الملكة -تنظيما بلغ من الروعة حدا يجعل الإنسان يبدو الها بالقياس إلى سائر الكائنات الحية ذلك أن الشعراء يقولون بحق أن العقل هو الاله الكامن فينا ـ وأن حياة الإنسان الغائية تنطوى على جزء من الاله.»

وجدير بالذكر أن قول الشعراء ذاك الذى يشير إليه أرسطو مقتبس عن ميديا يوربيديس مما يجعل منه قولا يتضمن معنى مضللا خاصة أنه يرتبط بشخصية ميديا الدموية، والتى ربما تذكرنا، بطريقة ما، بشخصية «هام» ـ فى لعبة النهاية ـ الملطخ منديله الأبيض بالدماء، دون أدنى شعور بالذنب من ضحاياه الأبرياء وغير الأبرياء وماذلك إلا لأن أرسطو كان متجاهلا، رغم حكمته العقلية، لوجود شيء غير محدود المدى وغير خاضع للمنطق العقلى، وهو النفس أو بمعنى آخر الروح.

ومما يؤكد على صدق وبطلان قوله ذاك فى آن واحد أن المنطق العقلى المجرد، والذى من الممكن أن يجعل الإنسان يبدو الها، هو ذاته الذى قاد «ميديا إلى القتل، كما قاد هرقل إلى الجنون كذلك، وهو الذى جعل أفراد أسرة اتريوس يتصوورون انفسهم آلهة تحمل لواء العدالة زيفا، كما قاد بالمثل العديد من شخصيات يونسكو إلى التحول الممسوخ بسبب عدم قدرتهم على ادراك الشيء الجوهرى المتميز فى الإنسان، الذى يفوق المنطق العقلى هذا الشيء هو الذى يهتم به أساسا مسرح صامويل بيكت. أى عالم الروح بكل تفاصيله الدقيقة الصغيرة، ذلك العالم الداخلى الذى يشكل عنده الدراما التى تركز على حركة الروح، وليست الحركه التى كانت تجسدها لنا شخصيات يونسكو اساسا، فيما عدا شخصية بيرانجيه وكذا شخصية اميدية إلى حد ما، كما سبق أن ذكرنا.

وعلى ذلك فيقدر ارتباط الشخصيات الممسوخة انسانيا للمنطق الأرسطى بقدر ابتعادها عن المنطق الروحى المرتبط بالحدس ومن هنا نسمع أرسطو يقول عن حركة الجسد وارتباطها بالنفس أنها نوع من التعذيب مما يؤكد انفصال الروح عنده عن الجسد مما يؤدى إلى الأزدواجية وهذا نص قوله:

«يروى عن الثوريين أنهم كثيرا ما كانوا يلجاون إلى تعذيب المساجين بربط الاحياء (منهم) بجثث الموتى بحيث يجعلون الوجه

فى مواجهة الوجه ويقيدون العضو بالعضو فكذلك يبدو أن النفس منتشرة فى الجسم وملتصقه بكل أعضائه الحاسة.»

تؤكد هذه العبارة أن النفس (أو الروح) مصدر عذاب للجسد عندما تواجهه بدلاً من أن تكون مصدراً للتوافق معه وما السبب فى ذلك الاتعارض كل منهما مع الآخر للتركيز اساسا على الحواس وعلى المنطق العقلى الذى يسخرها.

ومن هنا نجد عدم القدرة،عند الأغريق وكذلك فى مسرح اللامعقول المتأثرة كثير من شخصياته بالمنطق الأرسطى تتخبط مع نفسها ومع غيرها، فيستحيل بذلك تحقيق أى قيم مطلقه حين يحكم الفكر اساسا العقل الذى بطبيعته يصدر احكاما فى الغالب ما تكون نسبية مما يؤدى إلى الفوضوية وعدم التلاقى أما منطق الروح التجريدى، الذى يقترب من منطق الموسيقى، المرتبط بالكون والطبيعة والفراغ، فهو الذى يفوق منطق العقل الذى ربما تكمن مهمته الوظيفية كمساعد للروح لتنظيمها كى يمكنها التعبير عن عالمها الطليق الرحب بلا قيود زمنيه أو مكانية لمحاولة الكشف عن بعض اسرار النفس الإنسانية وأسرار الكون .

وذلك هو الإطار الفلسفى الأساسى الذى تتحرك خلاله شخصيات بيكيت والتى يتعارض بعض منها كذلك مع غيرها فينشأ الجحيم كما حدثنا عنه سارتر فى كثير من اعماله. وهو عكس المنطق الذى يحدثنا عنه ارسطومن عذاب النفس المنتشرة فى الجسم وملتصقة بكل اعضائه.

وعلى ذلك فاننا نرى أن مسرح بيكت اعمق تأثيرا من مسرح يونسكو، المرتبط معظم شخصياته بالمنطق العقلى العقيم، عكس مسرح بيكيت الذى تحاول شخصياته أن تغوص داخل اعماقها وتحلل دوافع سلوكياتها وأسبابها بقدر ما تستطيع ثم نكتشف أن المعاناة الأساسية العميقة ترتبط بمعانى كلية مطلقة ولهذا نرى أن عالم بيكت يقترب من روح الشعر والموسيقى.

فإن كان يونسكو قد اختار أن يجرب حريته ويعيد خلق الواقع لمن يقلدون الواقع، بصور كاريكاتيرية فى كثير من مسرحياته، حتى يرى أولئك الناس أنفسهم على حقيقتها من الداخل وأيضا مصائرهم العبثية،فإن بيكت يختار أن يعيد خلق الواقع الداخلى للروح بكل

حركاتهما التى، على حد قول كروك فى كلمات وموسيقى، يستحيل على الإنسان أن يحصيها كلها جملة واحدة وهى فى قمة تأججها أوتلاحقها.

أما العقل، فحتى يونسكو يصل فى نهاية رحلته الفنية إلى تشككه فى قدرته على تغيير أى مفاهيم سياسية أو اجتماعية أو دينية متوارثة رغم سعيه لأحداث ذلك التغيير باختياره العقل وسيلة للاقتناع، بجانب استخدامه لاسلوب الدراما الغربى المعاصر المرتبط بالمدينة العالمية كمعنى لم يتوصل إليه عنده، كما ذكرنا، الا شخصية بيرانجيه واميديه.

فالحرية عند هاتين الشخصيتين، على وجه الخصوص ذات طابع متميز يرتبط بالوعى والأدراك دون الشخصيات الأخرى فى مسرح يونسكو فان كانت تلك الشخصيات العديدة قد اختارت أن تحيا حياتها بلا معنى إلى أن تموت، فإن بيرانجيه يختار أن تكون لها معنى خاصا مرتبطاً ذاته كفرد، وأن تعذب وسط عالم مليء بالوحوش كعالم الغابة كما اختار اميديه كذلك أن يكون حرا طليقا، كفنان، محلق فى عالم رحب، فى بيت من النور.

ومع ذلك فكل الشخصيات تعيش فى ما يشبه الجحيم غير أن كل شخصية تختار نوع الجحيم الذى يناسب طبيعتها.

ففى مسرحية قاتل بلا أجر، مثلا، نجد بيرانجيه يتأمل الموت، فى ذاته بكل معانيه المعنوية والحقيقية، وسط حشد زائف للقتله، وايضا القتلى، مما أفقده ذلك الوضع ثقته بنفسه، كإنسان فرد له ارادة خاصة، غير خاضع لما كان الاخرون يحاولون اجباره على فعله، ولذلك فقد كان بديل لهم عن ذلك محاولتهم لأفقاده تلك الذات ذلك المعنى الذى يوحى يونسكو به باسرقة مما يجعله يتشكك فى وعيه وادراكه للأمور فيقتول عن نفسه أما أنه كان اعمى أو ضيق الأفق أو ربما أكثر ذكاء أو أقل، أو ربما على العكس أقل حكمة.

وأن كان ذلك التشكك فى ذاته وتلك التساؤلات هى ما تجعل منه انساناً متفوقا، مقارنة بالآخرين، ولذلك لم يذعن لارادتهم حتى نهاية المسرحية وأن كان قد شعر بهزيمته أمام التكتل الاجتماعى والسياسى فتركناه، فى الطريق، وحيدا يتساءل أن كان ينبغى عليه أن يذهب إلى الشرطة للتبليغ عن السرقة، وعن السفاح أم لا ؟ إلى أن إستقر رأيه على ارجاء ذلك إلى الغد.

ثم نتقابل معه بعد ذلك فى الخرتيت فنجده أكثر صبرا وتحملا، على عكس ما كان يصف نفسه فى قاتل بلا أجر، لكنه يستعين بالخمر لتحمل آلامه ـ برغم أنه لا يحب أن

يشرب بكثرة ـ حتى لا يتحول مثلهم إلى خرتيت وأن كان قد فشل فى ذلك، فهكذا طبيعة تكوينه غير القابلة للتحول، ومع ذلك يخاف على نفسه من عدوى الخرتته وعلى الرغم من ذلك الجو المحيط به نراه رقيقا ودودا، بشكل يقربه من عالم بيكت، رغم قسوة الآخرين معه وغلظتهم وعدوانيتهم لكنه كبطل تراجيدى عبثى مدرك، لا نجده متخاذلا فى مواجهتهم وأن ظل مهزوما وسط التكتل الاجتماعى الذى كان جان صديقه واحداً منهم وعلى الرغم من محاولة ايذائه لبيرانجيه لم يقابل ذلك الايذاء بالانتقام مكتفيا بالدفاع عن نفسه، بحبسه لجان فى الحمام.

وإذا ما انتقلنا للحديث عن بيكيت فنجد أن ما يشغله اساسا ليس السياسة وإنما مناقشة وتحليل موضوعات ميتافيزيقية من اهمها الموت المتجسد أمام معظم شخصياته منذ بداية ادراكهم لوجودهم.

ومن هنا نلاحظ اهتمام بعض الشخصيات عنده بالفن كنوع من الخلاص، وهدف أيضا للحياة بما يذكرنا بقول هيكابى عند يوربيديس بأن مآسى البشر هى مادة للشعراء كما يذكرنا ايضا بالقول التالى لنيتشة كآخر الرومانتيكيين وأعظمهم بصرخته التى اطلقها لتقود غيره ولم يصمد هو بعدها:

«الفن ولا شيء غير الفن كى لا نموت بسبب الحقيقة.»

وهذا الملمح نجد أصداء له عن طريق المعالجة الدرامية لبيكيت فى أكثر من عمل فى مسرحية الأيام السعيدة يطرح لنا بيكت اختيارين لممارسة الحرية الاختيار الأول بصوره ويللى ـ Willie الذى يوحى اسمه بارادة الحياة الخلاقة والثانى تجسده وينى ـ Winnie ـ التى يتضمن اسمها وسلوكها معنى انتصار الغريزة على العقل حتى الخلاق منه فالمسرحية تصور ويللى كرجل، لا عمر له بالفكر فى مقابل شخصية زوجته التى تهتم أساسا بالحواس والغيبيات المضللة.

فهى أن كانت تعتبره عبقريا وفنانا فهى لاتعرف كيف تصير مثله متخطية عالمها ذاك. وهذا مايحاول ويللى أن يلمح لها به. ولعجزها عن تحقيق ذلك لعدم ادراكها للبعد الروحى، نجدها، لا اراديا، تحاول اجباره على الاذعان لارادتها فتنتصر عليه بالجنس، كما توهم نفسها ايضا بأنها تتمتع بحرية أبدية مطلقة ستحققها فيما بعد بعودتها إلى الفردوس المفقود، بالصلوات.

وفى مسرحية فى انتظار جودو، خلال حوار لديدى وجوجو يقول الثانى للأول أنه ليس بكاف أن يعيش المرء الحياة بل ينبغى أن يتحدث عنها.

وقد يوحى لنا ذلك المعنى بأن الإنسان النصف اله يتجسد فى كل من جوجو Gogo وديدى Didy وليس فى جودو (Godot) الاله المنتظر.

ويجدر التوقف هنا قليلا عند دلالة الثلاث اسماء فى اطار ذلك الحوار والمسرح ككل.

فالأسم الأول جودو Godot مكون من مقطعين الأول God والثانى ot بمعنى التصغير باللغة الفرنسية وبذلك تعنى الكلمة بمقطعيها «الاله الصغير».

أما حالة الاسمين الآخرين Gogo و Didy فلو أخذنا المقطع الأول لكل منهما على حدة والمقطع الثانى على حدة أيضا بدءا من جوجو ـ الذى ان ليس بكاف أن يعيش المرء حياته بل ينبغى أن يتحدث عنها ـ نخرج بكلمتين تعبر عن أن كل منهما يمكن أن يتمثل فيه الاله بالنسبة للآخر أى جودى Gody فيصير كلاهما الخالق والمخلوق فى نفس الوقت. وبذلك يكتملان حين يتحدثا عن حياتهما التى عاشاها، معا، وبذلك يضاعفان أيضا الحياة التى عاشاها.(١٠)

وعن هذا المعنى لاختيار الفن كوسيلة للخلاص نجد بيكيت يوحى به أيضا فى مسرحية شريط تسجيل كراب الآخير حين يردد كراب كلمة شريط عدة مرات بسعادة غامرة الذى يرى أن تلك اللحظات التى عاشاها (وهو يسجله أعظم عنده من جميع سنوات عمره التى قد عاشها) ويعيشها ولذلك فهو على استعداد أن يبيعه بأرخص الأثمان حتى ينتشر فى المكتبات فى أنحاء البلاد، وماعدا ذلك من سنوات شبابه التى قضاها على مستوى واقع الحاضر، فلا يريدها أن تعود، إذ كلها تخضع لقانون التغيير والتحولات. أما مايسجله من حياته فهو الوحيد الباقى والخالد.

ذلك بالإضافة إلى أن كراب لايكتفى بأن يعيش الألم مرة واحدة بل يرى أنه ينبغى أن يعانى منه مرتين فمرة واحدة لاتكفى. وذلك فى ظل معنى ضرورة مضاعفة الحياة.

ونفس هذا المعنى نجده فى مسرحية كاسكاندو التى تدور كلها حول موضوع قيمة الخلق الفنى. فالبطل الوحيد فيها يكتب قصة تلو الأخرى على أمل إن يعبر عما يريد قوله ولم يقله بعد، فيستريح.

وربما تلك الاعمال الفنية أو غيرها هي ماتتمثل في الشجرة المنعزلة في صحراء جرداء، في مسرحية في انتظار جودو، التي اورقت في الفصل الثاني أربع أو خمس ورقات، تلك الورقات التي تتجسد بصورة أخرى، متمثلة في أربع أو خمس شخصيات، في مسرحية ماذا أين التي كتبها عام ١٩٨٤ فكما يقول ألبيركامي في اسطورة سيزيف:

«إن العمل الفني في هذا العالم هو الفرصة الوحيدة للاحتفاظ بادراك الإنسان وتثبيت مغامراته. والخلق هو مضاعفة العيش. ومع ذلك فكل تلك الأمور.. لاتعني أكثر مما يعنيه الخلق المستمر اللامفهوم الذي يغرق فيه الممثل والفاتح وكل البشر اللامجدين في كل يوم من أيام حياتهم. فالكل يجربون ايديهم في تقليد وإعادة خلق الواقع الذي هو واقعهم. وكل وجود بالنسبة للإنسان الذي يدير ظهره إلى الأبدية هو فقط تقليد هائل تحت قناع اللاجدوى. والخلق هو التقليد العظيم.»

غير أن شخصيات بيكيت ليست كلها بالطبع ممن يعيشون على الخلق كتقليد عظيم تحت قناع اللاجدوى، بل نجد آخرين يعيشون على الثرثرة كمحاولة لفهم أنفسهم أو الوصول إلى اليقين بوجود معنى مطلق للوجود ولذلك نجد مختلف الشخصيات عند بيكيت تعبر عن أنفسها باستفاضة لتحليلها بعيدا، أو وسط الحياة اليومية، كمحاولة للفهم والادراك بدلا من عبثية الحركة الآلية، التي يفقد كثير من الناس أنفسهم خلالها.

ومن هنا فإن اعمال بيكيت تبحث في مجموعها عن حقيقة النفس الإنسانية، للكشف عن كوامنها بالغوص داخلها حتى نتوصل نحن في النهاية الى أن لكل إنسان دوره في الحياة الذي يلعبه في إطار دورة حركة التاريخ والكون وفقا لطبيعة كل فرد، وبقدر ماتسمح طبيعته المتوارثة للوعي والادراك.

غير أن مانتوصل إليه أن معظم الشخصيات في نهاية تحليلها لأنفسها تكشف عن الأوهام التي تعيش عليها مما يعمق معنى الأنفصال بين الذات الحقيقية وبين اللاذات التي تتحرك وسط المجتمع وكذلك بين الأفراد. ذلك الأنفصال الذي يقودنا إلى الايمان بحقيقة الشعور بحتمية العزلة والغربة Alienation (المشتقة عنها كلمة Alienist طبيب الامراض العقلية) عند جميع اللامجديين في شتى مجالات الحياة طالما أن الموت يتربص للجميع كحالة يقينيه نهائية، وكحالة موت معنوى يقودهم إلى تلك العزلة التي يصفونها بالجنون

لعدم التكيف مع البيئة أو النفس المنقسمة على نفسها، كالنفس الاغريقية، وإن كان أصحابها يسيرون وهم لا يدركون أو أنهم يدركون ولكنهم يتغافلون.

غير أن معنى الاغتراب والعزلة والكلمة المشتقة عنها نجدهما يمثلان فى مسرح يونسكو النظم السياسية والتقاليد البورجوازية عكس مانجده فى مسرح بيكت الذى يتجسد معنى الغربة والعزلة فى التقاليد الدينية المتوارثة مما يعمق هوة عدم تواصل الإنسان بينه وبين نفسه أو بين الناس، فى غياب المعانى الكلية المطلقة، وعلى وجه الخصوص عند من يشعرون بالاغتراب الإلهى والفراغ الذى يعادل الموت.

ولذلك نلاحظ أن بيكت يعبر عن كلمة فراغ بصور متعددة ربما من أهمها كتيمة تكاد أن تكون متكرره فى أعمال كثيرة، حملقة الشخصيات فى الفراغ. أو سماع الموسيقى كنوع من الخلاص لملأ الفراغ المعشش داخل النفس وخارجها، أو الأماكن الصحراوية أو شاطئ بحر، أو حجرات مغلقة.

كما نلاحظ أن المنطلق الأساسى عند العديد من شخصيات بيكت التراجيدية الروح، ومن خلالها يبدأ العقل فى محاولة التفلسف. وعندما يعجز العقل عن التواصل مع الآخرين، يعود صاحبه ليستغرق من جديد فى آلامه، أو الانغماس فى عالم الحواس. كما فى مسرحية شريط كراب الأخير، نهاية العبة وكذلك الايام السعيدة.

وحتى الشخصيات التى تبدأ بالعقل لتنطلق منه بعد ذلك مثل شخصية ديدى أو ويللى أو هنرى فلا تتوصل عمليا إلا لهذه النتيجة التى يحدثنا عنها أرسطو فيقول:

«أن النفس تكون فى جزء منها عاقلة، وفى جزء آخر غير عاقلة، وأن الجزء غير العاقل فيها يوجد من أجل الجزء العاقل.. والجزء العاقل يحتوى على العقل [11] وهكذا يسوقنا البرهان ضرورة إلى (القول) بأن كل شئ يوجد من أجل العقل. إن فاعلية العقل هى التفكير.»

ومع كل ذلك فإن الحرية، بكل معانيها المتضمنه كلمة العقل تصطدم بعضها ببعض فى نهاية التفكير أو التدبر والتفلسف فتنهزم أما على المستوى الإنسانى أو الميتافيزيقى فى مواجهة حتمية الموت.

وفى نطاق الحيز الضيق للخير من الحرية بين الميلاد والموت نجد أن جميع الشخصيات تحاول أن تبرر وجودها ولو عن طريق الوهم الكاذب، حتى لاتشعر بألم الحقيقة.

ومع ذلك فإن شخصيات بيكيت غير المجدية تختلف عن شخصيات يونسكو في اختيار قناع عدم الجدوى. ذلك لأن الأولى تدرك عبثية وضعها فتوهم انفسها، بوعي، بسعادة متوهمة، ربما حتى لاتصل إلى المصير الذى وصل إليه نيتشه على مستوى الواقع، من فقدان العقل أو ماوصل إليه هراكليس على المستوى الأسطورى من جنون وأن كانت الصورتان منبعهما الاساسى الشعور بالعزلة والأغتراب بمختلف معانيهما.

وعلى ذلك فإن طبيعة الشخصية المتفردة المتفوقة بطبيعتها، نجدها تعانى من ذلك الشعور أكثر من غيرها وأن كانت تحاول أن تفلسف وضعها حتى لاتتخلص من حياتها العبثية. كما نجد ذلك فى جميع أعمال بيكت نذكر منها على سبيل المثال شخصية كراب فى شريط كراب الأخير، وأيضا بالنسبة لديدى وجوجو فى انتظار جودو، وكروك فى كلمات وموسيقى.

وكذلك شخصية «هو» فى اسكتش اذاعى رقم (١) وكوسيلة لتخفيف آلام الشخصيات عند بيكت، (وكذلك شخصية بيرانجيه فى الخرتيت ليونسكو)، نجدها تلجأ إلى ممارسة عبادة باخوس فى الشراب أو الجنس على حد سواء أو الاستماع إلى الموسيقى أو الخلق، أو بمحاولة استعادة لحظات من الماضى المؤلمة منها أو السعيدة، وعلى الرغم من ذلك فكلاهما لايجلبان سوى الشعور بالعذاب والمعاناة لكونهما صارا ولن يعودا، كما لايمكن أيضا بالطبع أن تعود الشخصيات التى قد ماتت وأخذت معها حيوية الذكرى.

تلك الشخصيات من هذا النوع هى عادة ماتكون ذات طبيعة متفردة اختارت جحيمها فى التفلسف وتأمل الماضى والحاضر والمستقبل. ولاتكف عن تساؤلات محيرة عن ماهية الذات والخلق والخالق، أو عن الحب الحقيقى أو الحب المتوهم، والألم الحقيقى أو الألم المتوهم ألخ من تساؤلات تتعلق اساسا بالروح الحائرة. فى اطاركون يشعر الإنسان فيه باللامكان، أو أن كل مكان مظلم وأنه لايملك من حريته غير حمل نفسه معه دائما، مهما تغير المكان، فيحثها على الاستمرار غصبا. وعلى وجه الخصوص فى غياب الحب الحقيقى والاصدقاء المخلصين كما فى مسرحية كلمات وموسيقى على سبيل المثال. وكذلك فى مسرحية فصل بدون كلام. حين نجد البطل المنفرد فى الصحراء التى تعادل احساسه بالأرض التى يعيش فوقها وحيدا ينظر إلى يديه فى نهاية المسرحية ثم يحدق أمامه فى الفراغ. حتى جوجو فى انتظار جودو ـ وإن كان ديدى لاينظر إليه كإنسان عادى ـ نلمس فيه مايوحى بالأنانية وضيق الأفق واهتمامه بالاشياء المادية. كما أنه طبيعة غير متسامحة فهو أما أن يتذكر شيئا إلى الأبد وأما ينسى الشئ على الفور بما يوحى بعدم قدرته

على أن يتمثل فيه الإنسان نصف الإله المتسامح. هذا بجانب أن مايتذكره عادة مايكون شيئا متعلقا بمطالب حسية كالطعام أو قضاء حاجاته الطبيعية أو بآلامه هو الشخصية. فهو بقدر مايتشابه مع ديدى بقدر مايختلف عنه.

وعلى ذلك يمكننا حصر اختيارات الشخصيات عند بيكت فى أن يكون إنسانا متفوقا مثل فلاديمير الذى يعنيه اساسا الفكر والروح والحب والأخلاص وإما إنسانا عاديا يهمه بالدرجة الأولى الماديات مثل جوجو فيجرى وراء عظمة ألقى له بها شخص ما، كما أنه يتذكر من حين لآخر بوزو ولاكى لكنه ينساهما على الفور. وهما نموذجان يمثلان نوعا آخر من الاختيارات يختار الإنسان لنفسه العبودية والتبعية كبديل عن الحرية لذلك فإن توظيفهما الدرامى كعابرى سبيل ضلا طريقهما.

وكشكل مضاد لتلك النماذج - التى تسلم مع نيتشه بأن الله قد مات - نماذج أخرى لاتزال تأمل فى حياة أخرى كما فى مسرحية الكل يسقطون فنسمع السيد رونى وهو يفكر فيما إذا كانت الأرض بمثابة الدرجة الأولى فى أسفل السلم والبسطة هى آخر درجة وتتعدد الاسئلة إلى أن يصل إلى تصور مريح بأن الإنسان يقتصر على إحصاء الدرجات بما فيها البسطة كآخر درجة، دون الأرض ثم يعيد تفكيره من جديد فيختاران يقتصر على الدرجات والأرض دون الدرجة العليا. لكن على ان يدبر امره على احسن وجه ممكن بمساندة السيدة رونى، مع أنها مرتجفة، وبعصاه التى يطرق بها الأرض. وإن كانت العصا هنا لاتوحى بأكثر من أنها وسيلة للأرتزاق والاستمرار فى الحياة آليا بينما نجد لها معنى آخر فى مسرحية كلمات وموسيقى كوسيلة يرتكز عليها فى الحياة فيقول كروك عن ذلك «الحب عصاى».

وإن كان رونى يحاول أن يعيش وسط الحيوانات التى يصدر عنها اصوات حيوانات ريفية يصاحبها وقع أقدام السيدة رونى وهى تجرجر قدماها بثقل على الطريق الريفى. فإن السيدة رونى لاتقل عنه معاناة وهى تسير فى طريق حياتها هكذا بثقل فى إطار عام لايقاع الحياة اليومية مابين حركة السيارات والقطارات. وإن كنا نشعر بنوع من التعاطف الأنسانى أكثر بالنسبة للسيدة رونى التى تشعر بألم ووحدة وهى تركب القطار. وكذلك الحال بالنسبة للشاب المفكر. عكس مانشعر به نحو ناظر المحطة العابث غير الودود ولا الآنسة فيت المتزمتة والمتسرعة كذلك بما توحى لنا الشخصية الأخيرة على وجه الخصوص بأنها واحدة من الشخصيات التى لاتزال متوهمة بثقتها أنها حرة حرية الأبدية.

وتعد مسرحية بيكت تلك من أكثر إعماله وضوحا فى الرمز الذى يوحى بعالم يونسكو التكتلى. مع فارق هام أن شخصيات بيكت تعبر عن نفسها فتتجسد لنا معاناتها حتى وأن كانت شخصيات عادية.

الشئ الذى يجعلنا نقول أن بيكت ربما كان أكثر تعاطفا مع الإنسانية من يونسكو غير أن ذلك ما وصل إليه يونسكو فى أعماله المتأخرة.

وإن كانت تلك النماذج المسطحة الفكر عند الكاتبين لاتملك فى طريق حياتها غير الألم والأمل فى خلاص فى جنة الخلد فى عالم آخر، لذلك فإن كلا من يونسكو وبيكت يعتبر مثل هذه الشخصيات فى عداد الأموات فلا هدف من حياتهم سوى حفظ النوع. ومع ذلك لانجد أحدا منهم يقدم على الانتحار بارادته بالفعل. وإن كانت الفكرة تراود بعضهم مثل شخصية ديدى وجوجو لكنهما كان يرجئان تنفيذها، ديدى على وجه الخصوص، ليستمر فى استئناف الجهاد على أنه لم يجرب بعد كل شئ. لكنه حين كان يسمع ديدى صرخات يأس من جوجو يجعله ذلك يعاود التفكير من جديد فى الانتحار لكنهما رغم ذلك يستمران معا وهما يحاولان قطع شعورهما بالسأم التلهية عن أنفسهما باشخاص عابرين مثل بوزو ولاكى لكن سرعان مايجدان انفسهما من جديد وحيدين.

وتتكرر صورة التفكير فى الانتحار بشكل اكثر تكثيفا فى مسرحية فصل بدون كلام. لكن قبل أن يفكر البطل فى الانتحار كان يحاول الوصول إلى الماء بشتى الوسائل حتى وهو وسط الذباب. وعندما يحاول فى النهاية أن يشنق نفسه بالحبل فتختفى الشجرة التى كان ينوى أن يربط فيها الحبل. وحين يفكر فى أن يجز رقبته بالمقص يتلاشى المقص فى الفراغ.

وفى نهاية كل تلك التصورات لتنفيذ فكرة الانتحار يصل إلى تفضيله أن يبقى حيا. حتى لو نظر إلى يديه فوجدهما فارغتين فتأملها فى صمت وهو وحيد تماما لكنه مهما كان الأمر فعليه أن يتحدى نفسه ليتحدى الموت، عدو الإنسان الأول والأخير أمام شعوره بالحرية التى يدرك عبثيتها بل عبثية وجوده ذاته وكذلك كل من فيه، لكنه بطل تراجيدى عبثى مدرك يعرف (كما يقول كامى):

«إن الانتحار هو تبرؤ.. والإنسان اللامجدى لايستطيع الا أن يستنفد كل شئ إلى نهايته المرة ويفرغ نفسه. والتفاهة هى توتره المتطرف.

ولهذا يحافظ على ذلك باستمرار بالمجهود الذى يبذله وحده لأنه يعرف أنه فى ذلك الادراك وبتلك الثورة اليومية إنما يقدم البرهان على حقيقته الوحيدة التى هى التحدى.»

ورغم كل ذلك لايملك ذلك الإنسان غير المجدى إلا أن يكون مثلما أعد نفسه أن يكونه كـأب أو مهندس أو دون جوان أو غير ذلك من ادوار قبل أن يدرك عبثية وجوده بعمق فإن كان يتمتع بموهبة الخلق وتسجيل مغامراته حتى لا تموت معه وكذلك مغامرات غيره من مآس فلن يسعه الا ان يردد نفس كلمات نيتشه: «الفن لاشئ غير الفن حتى لانموت بسبب «الحقيقة».

الحرية المطلقة إذن وهم كاذب كبير ومضلل، ومع ذلك يحاول الإنسان العبثى، المدرك، أن يحقق من خلال توهم خاص به بالخيال، أفضل شكل ممكن للحياة على الأرض قبل أن يرحل عنها. ليعكس ذلك الشكل رؤيته لنفسه، من خلال رؤيته للوجود ووضعه فيه. وإن كان يستحيل تحقيق تلك الرؤية دون معرفة الأنسان لطبيعة جوهره (هذا المعنى المتضمن فى الجملة الشهيرة للأغريق: «أعرف نفسك») وليس وفقا للدور الذى اعده له والديه أو ماوجد نفسه عليه من وضع فرضه عليه المجتمع، فيترك نفسه تسير مع التيار يجرفها إلى وهم كبير زائف يسمى بالحرية المطلقة، وهو مايتمثل اساسا فى السلطة ونفوذها المسيطر المرتبطه بنظم المدينه، كصورة صغيرة، وليس نظم المدينه العالمية. ويرجع السبب إلى من ينتمون للنظم الأولى إلى عدم رغبتهم فى التوقف مع أنفسهم ليتعرفوا عليها، فيدركون. وتلك الشخصيات هى مايسميها يونسكو بالشخصيات الهزلية أما الشخصيات الأخرى التى تنتمى لنظم المدينة العالمية فهى الشخصيات التراجيدية المنكسرة ـ والتى لاتتحول على حد تعبير يونسكو ـ بسبب تصادمها مع الموقف الأول ولادراكهم كذلك لوضعهم فى الكون الذى يعذبهم وحنينهم للتواصل من أجل التكامل.

أما من يتصورون أنفسهم احراراً حقا، ويعيشون ذلك الوهم (بمختلف صوره الدينية، الاجتماعية، والسياسية) فيتبعون التقاليد المتوارثة المتواضع عليها، كنوع من الهروب أو العجز عن مواجهة الحقائق، التى من أهمها وجودهم ذاته، وطبيعة ذواتهم. ثم يأتون بأولاد يقضون حياتهم فى تنشأتهم، كى يعيدوا نفس الدورة العبثية من جديد وفقا للتقاليد، وهكذا إلى مالا نهاية.

وعلى أية حال فكل تلك الصور المتقابلة، المتعارضة والمضادة، بكل تناقضاتها وتصادماتها فى صراع من أجل البقاء، هى التى يعبر عنها مسرح العبث عند يونسكو وبيكت، وهى نفس الصور التى كان يجسدها كتاب التراجيديا الاغريق، بأسلوبهم الخاص ووفقا لظروف العصر. ومع كل هذا لايسعنا إلا أن نردد مع كامى مثل هذه الكلمات التى تنطبق على مختلف الصور العبثية للحرية، بالنسبة للموقفين الأساسين المضادين:

«إن هذا لايثبت قدرة العقل للوصول إلى النتائج بقدر مايثبت تركيزه على مطامحه. وعلى مستوى التاريخ يوضح لنا ثبات الموقفين هذا الانفعال الأساسى للإنسان الذى يتناهبه حافزه إلى الوحدة ورؤياه الواضحة التى يملكها للأسوار التى تحيط به.»

وتختلف الأسوار، كما بينا، باختلاف طبائع الشخصيات، فالشخصيات التى لاتميز لوجودهم، هم الذين تلازمهم اسوار نظام المدينه (منذ عصر الاغريق) التى يتسم أفرادها بطابع النفس الأبولونية والموقف المضاد لها ينحصر فى اسوار وإن كانت أكثر قيدا ولكن يرى فيها اصحابها (وهى الشخصيات التراجيدية المنكسرة) خلاصا لارواحهم بمحاولة تخطيها مع تخطى النفس الأبولونية للوصول إلى النفس الفاوستية.

ومع كل هذا فإن مختلف أنواع الأسوار الداخلية والخارجية ما وضعها البشر لانفسهم أو لغيرهم الا بسبب القلق داخل نفوسهم من الوحش الحقيقى المترصد للجميع، كالشيخوخة المتمثل فى الموت المصادر لأى شعور حقيقى بالحرية، ومع ذلك يدور الجميع فى حلقات متداخلة من القلق والخوف من مجهول أو معلوم، وفى هذا الصدد نسمع بول تيليش يقول فى كتابه الشجاعة من أجل الوجود:

«أن أقصى قمم الخوف هو القلق والقلق يكافح ليتحول إلى خوف، الخوف هو خشية شئ ما، قد يكون ألما أو الرفض من جانب شخص أو جماعة أو فقدان شئ ما أو لحظة الموت، ولكن فى توقع الخطر الذى يضرب جذوره فى هذه الأشياء فإن مايغدو مخيفا ليس هو السلب الذى تجلبه هذه الاشياء للذات وإنما المخيف هو القلق ازاء المقتضيات المحتملة لهذا السلب والمثال البارز لذلك بل ومايتجاوز مجرد المثال هو توقع أن يذهب المرء ضحية للمرض أو لحادثة وبالتالى ان يعانى من العذاب وفقدان كل شئ، وبقدر مايتمثل

مـايواجـهنا في القلق فإن الموضـوع الذى نكون بازائه هو المجـهـول المطلق لما بعد الموت أى العدم الذى يظل عدما حتى إذا ملأنا خواءه بالتصورات النابعة من تجربتنا الحالية.»

ومع ذلك فتلك التصورات هى الشئ الوحيد الممكن. فعلى حد تعبير كامى، ماهو سبب للموت هو أيضا سبب للحياة.

الفصل الثالث

الصـــداقـة

لافتقاد أو افتقار الإنسان ، المدرك، للصداقة بمعناها الحقيقى يتعمق عنده الشعور بالعزلة والوحدة نتيجة لعدم الفهم الذى يؤدى إلى التواصل بينه وبين الآخرين. ومن هنا يتحول إلى شخصية مأساوية. ثم منكسرة فى تطورها وتفاعلاتها لكنها لا تتغير. لأنها غالبا ما تتحيز بطبيعة متفردة ومحبة الخير للبشرية بوجه عام.

مثل هذه الطبيعة نجدها فى مسرح العبث فى الغرب عند صامويل بيكيت بوضوح اكثر منها عند يونسكو فيما عدا شخصية بيرانجية سواء فى مسرحية **قاتل بلا أجر أو الخرتيت**.

وفيما عدا ذلك من شخصيات فى مسرح يونسكو، فنجد عبثية لمعنى الصداقة التى تعتمد اساسا على الغش والخداع والمداهنة للوصول إلى مصالح شخصية لا علاقة لها بذاتية الفرد. بل من الممكن تماما ايذاء الصديق إذا ما تمسك بفرديته فى مواجهة التكتل. كما هو الحال، على سبيل المثال، بالنسبة لشخصية ادوار فى علاقته بيرانجية فى **قاتل بلا أجر** وكذلك علاقة جان ببيرانجيه فى الخرتيت، وكذلك علاقة ديزى به.

أما بالنسبة لمسرحيات يونسكو الأخرى فان جميع العلاقات، سواء بين الرجل أو المرأة كاصدقاء، أو غير ذلك من صور الصداقات المزعومة فى اطار الحياة الاجتماعية البورجوازية أو الأرستقراطية فإنها لا تتعدى صور من العلاقات النفعية المادية بين الأقارب أو الصراع بين الصحاب على نساء أو رجال أو ماديات أو مراكز سلطة، وان بدوا فى الظاهر كما لو كانوا احباء او اصدقاء مخلصين. لكن فى حقيقة الأمر لا تخرج عن كونها مجاملات جوفاء تتم فى نطاق التزاور أو غيره من مجالات.

وعلى ذلك فإن مثل هذه العلاقات العبثية المنصدرة بالإنسان والمضيعة لزمنه أى حياته - يصورها ويعادلها يونسكو دراميا بأصوات متداخلة غير واضحة الكلمات، لعدم تميزها.

وبذلك تقربنا من صدى اصوات الإنسان البدائى المرتبط بطبائع الحيوانات ذات الطبيعة المزدوجة. ومن هنا فهم عادة يقولون ما لا يفعلون ـ اذا ما تبينا ما ينطقون به ـ والذى لا يدركون له معنى لافتقادهم الحس التاريخى الحضارى للغة التى ابتذلوها بسوء استخدامها، ففقدت مدلولاتها.

ومن هنا فإن يونسكو يتعمد ـ بجانب الأصوات المتداخلة للكلمات في فوضوية ـ معادلة الشخصية بأصوات الدجاج، مثلا، فى مسرحية **المغنية الصلعاء** وكذلك **جاك أو امتثال والمستقبل فى البيض**، أو بحيوانات أو بجماد كالكراسى أو الخراتيت أو القطط والكلاب أو غير ذلك من انواع غير إنسانية، كالنباتات.

ومع ذلك فإن هذه الكائنات تشعر بالعزلة والغربة، الغامضة، لاغترابهم عن حقيقة انفسهم ـ ككائنات طبيعية ـ سواء فى مواجهة كل منهم لنفسه أو للآخرين مثله، ممن يجتمعون فى السهرات أو حول المكاتب. ذلك لأن كل منهم بداخله عبد متقوقع راسخ فى اعماقه سواء لآخر شبيه به برأسه أو لتقاليد المجتمع المنسحبة عند الكثيرين على افكار ميتافيزيقية مضللة.

وكلها عوامل تبعدهم عن محاولة التعمق فى ذواتهم، كأفراد طبيعين خلقوا أحرارا. وذو طبائع متميزة. ولهذا فإن مثل هؤلاء لا يعرفون معنى الصداقة، بطبيعة الحال، وينطبق عليهم القول البليغ التالى لنيتشه عن الصداقة العبثية لمثل هذا النوع من البشر.

دع الصداقة اذا كنت عبداً، وإذا كنت عابثا فلا تطمح إلى اكتساب الأصدقاء.

وإن كانت تلك هى النماذج الشائعة السائدة، ولهذا يتجسد فيها معنى عبثية الصداقة سواء فيما بينهم أو بينهم وبين غيرهم ممن هم يختلفون عنهم، بالطبع لكونهم يتحركون فى إطار مفهوم النظام التكتلى عند يونسكو، على وجه الخصوص، كما يبدو ذلك بوضوح. وإن كنا نجد نفس النظام فى مسرح بيكيت كذلك، لكن بأسلوب مستتر متوار، نسبيا، لعدم توقف تصوير بيكيت له لاهتمامه الأشد ألحاحا بالإنسان المتفوق، العبث المدرك؛، وافتقاده لمعنى الصداقة كما ينبغى أن تكون كما يصورها نيتشه من خلال هذه الكلمات التى نجد اصداء لها بوضوح عند بيكيت فيقول:

«كن لصديقك كالهواء الطلق والعزلة والغذاء والدواء، فإن من الناس من يعجز عن التحرر من قيوده، ولكنه قادر على تحرير اصدقائه.»

ومع ذلك فإن بيكيت يصور الكائنات التكتلية بجانب هذا النوع المتفرد، بشكل تحليلى ليعمق شعورهم بالضياع، وهم يتحركون فى صحراء جرداء أو زحام، مما يضفى عليهم بعدا انسانيا، يتميز به مسرح بيكيت بوجه عام.

ومن هنا نجد أن معظم الشخصيات تحاول البحث عن معنى حقيقى للعلاقات أو الأفعال، تبرر لهم وجودهم هم أولا كما: تلاحظ ذلك، على سبيل المثال، فى مسرحية فى **انتظار جودو** أو مسرحية **بلا كلمات** رقم (٢) اللتان يتعمق فيهما معنى العزلة على أرض تعادل الصحراء هذا بجانب تصوير بيكيت فى العديد من مسرحياته شخصيات داخل حجرات مغلقة كمعادل لعزلة الإنسان داخل نفسه، يفضل البطل التراجيدى عزلته فيها داخل نفسه عن علاقات مضلله جوفاء كما فى مسرحيته **شريط تسجيل كراب الأخير** أو **اسكتش اذاعى رقم (٢) نهاية اللعبة**. او تصوير بعض الشخصيات وهى تعانى بحثا عن الصداقة فى مكان غير محدد، فى اطار معنى المدينة العالمية، التى تحترم كيان الفرد بهدف ارتقائه بالمفهوم الكلاسيكى الغربى - وليس الكلاسيكى الاغريقى - كما فى مسرحية **كلمات وموسيقى** أو **ماذا أين**. أو تصوير ذلك الكائن الفرد المنعزل داخل نفسه بجانب شاطئ بحر كما فى مسرحية رماد التى نرى فيها هنرى يجلس ومعه فتاة لا يشعر بوجودها ولا نحن كذلك الا باستثناء تعميقها لشعوره بالعزلة وهو يتحدث الى نفسه مجترا ذكرياته عن أبيه الميت بحزن عميق لايشاطره فيه أحد . أو عزلة ويللى وهومع وينى وفى احضانها، كما فى الأيام السعيدة.

كما نرى صورة اخرى من الشعور بالعزلة والعجز الإنسانى للقدرة على العطاء المتبادل روحيا - وهى سمة اساسية عند بيكيت لمعنى الصداقة - متجسدة فى صورة رجل مبتور الذراعين فى مسرحية الرجل الذى لا يسمى. الذى نراه جالسا، دون حراك فى صمت على نشارة من الخشب. أو على نحو آخر، عكسى، فى مسرحية المشهد الأخير من مأساة كصورة عبثية لنهاية مأساة حياة فنان مبدع، قضاها فى العطاء النقى الخالص. هذا المعنى الذى يجسده بيكيت فى شخصية الممثل الأول وهو عارى الذراعين ويداه باللون الأبيض وقرعة رأسة كذلك بل وكل جزء عارى من جسده باللون الأبيض ومع ذلك تبدو هيئته مشوهة، بناء على تعليمات المخرج لمساعدته. كما لو كان اله يمض فى تعذيب ممثله الأول ولا قدرة له على مقاومته على الرغم من أن التصفيق فى النهاية بسبب وجود ذلك الممثل الذى نراه محملقا فى صالة عرض، إلى جمهور، من المفترض أنه موجود خلف المخرج

الذى يجلس فى الصف الأول متخيلا ذلك التصفيق الوهمى النابع من رأسه، ومن حوله الكراسى خالية، كما فى مسرحية **الكراسى** ليونسكو.

وكلها صور لأغتراب الإنسان عن نفسه، تعمقه علاقاته بالآخرين الذى يجد نفسه مجبرا عليها كمحاولة للشعور بالانتماء الذى من الممكن أن يحقق نوع من الأشباع الذاتى أو الثقة. وكلها متطلبات يحتاج اليها الإنسان الغريب.

أو الإنسان صاحب طبيعة الطفل الطاغية عليه للحنين الى الدفء الروحى المنتزع منه منذ أن انفصل عن أمه ونزل إلى الأرض، باكيا.

ومن هنا يبدأ شعور الإنسان بالعزلة والأغتراب حين يسعى الى الأنتماء بالصداقة (سواء كانت امرأة أو رجل) ولا يجدها متحققه لا على المستوى الجماعى أو الفردى. وبذلك تمتد احيانا للشعور بالاغتراب عن الله ـ أى كان ـ فتنعدم الصداقة بين الإنسان والكون ويحل مكانها الشعور بالحقد، على حد تعبير كامى.

وعلى ذلك يشعر ذلك الإنسان، فى الغالب بالحنين الغامض للعودة لرحم الأم ـ كمخلص ـ سواء كانت أم معشوقة أو الأرض ذاتها.

ولكن حتى يحين ذلك الوقت الذى يمتزج فيه كيان ذلك الإنسان العبثى بالتراب ـ كما نجد ذلك على سبيل المثال فى شخصية كراب ـ نراه حين يفشل فى العثور على الصداقة الخالصة الحقيقية مقحما رغما عنه، فى علاقات بينه وبين الآخرين لا تحقق له الحد الأدنى من التواصل الإنسانى المستمر، كما ينبغى أن يكون. ولعل ذلك النوع من العلاقات المتعثرة، نجدها يوضوح اكثر فى مسرحية فى **انتظار جودو** من خلال علاقة استراجون (جوجو) وفلاديمير (ديدى) صحيح أن كل منهما يردد نفس الكلمات تقريبا بما يوحى بأنهما مترافقان ومع ذلك نجد أن كل من الصديقين يسئ فهم الآخر فى نهاية حديثهما. على الرغم من أن كل منهما مثقل بعبء الشعور بالفناء، وعبء الحياة العبثية التى يعيشونها. وفى نفس الوقت ذلك ما يدفعهما أيضا لاستمرار علاقتهما التى تخفف عنهما ثقل الشعور بوجوده وحيدا، بوجودهما معا ـ كما نلاحظ ذلك فى حالة العجوزين فى **الكراسى** ـ بجانب هذا النوع من الصداقة نجد شكل آخر يتسم بطابع السيد والعبد من خلال شخصية بروزو ولاكى. ولأهمية الشكلين لمفهوم الصداقة الذى يدفع أحدهما للأمام والآخر الى الخلف سنعود للحديث عن هذه المسرحية فى نهاية هذا الفصل.

أما فى مسرحية كلمات وموسيقى فنجد فيها الكثير الذى يعبر عن الحنين القلق للصداقة، التى هى بالنسبة لبطل المسرحية لوك ـ والكلمات التى تكمله مع الموسيقى ـ كالهواء الطلق والغذاء والدواء المسكن للآلام. فنسمعه على سبيل المثال يقول مثل هذه الكلمات «يا أحبائى .. لنكن أصدقاء» أو «من الذى يمكن أن يسكن آلامى.. جو ثم نسمعه فى نهاية المسرحية يقول متضرعا بحب:

«أيها الأصدقاء .. لقد جئت متأخرا. سامحونى. جو يا من يسكن آلامى. فلنكن اصدقاء».

ومن خلال هذه الكلمات وغيرها، يريد بيكيت أن يقول انه ينبغى على كل انسان أن يحمل فى اعماقه روح المسيح كإنسان رحيم طيب متسامح وغفور. لكن مسرح بيكيت ـ بجانب أنه محب للبشرية كلها ـ شخصية متماسكة فى مواجهة من يريدون الإيقاع به حتى يصلب من جديد على أيدى من يسميهم فى المسرحية كلاب أنه بايجاز من يحب الخير لنفسه كما يحبه لغيره توافقا مع القول المسيحى أن الله محبة. وهو نفس الشعار الذى ينادى به سبنوزا فى كتابه رسالة فى اللا هوت والسياسة.

ولكن فى نهاية هذه المسرحية عندما لم يسمع بطلها سوى اصداء لصوته الداخلى متمثلا مرة فى الكلمات وأخرى فى الموسيقى ـ كتعبير عن ماض وحاضر ومستقبل عبثى ـ فلم يجد غيرهما صديقا له فيقول عبر الكلمات ، وللأوركسترا والقائد بتوسل والحاح: ارجوكم.. اعيدوها .. اعيدوها» فتعيد الأوركسترا بالفعل نغمات الموسيقى التى تستمر بعد كلماته لتملأ الفراغ الزمنى والمكانى والفراغ بداخله.

أما فى مسرحية ماذا اين فعلى الرغم من أن الشخصيات الأربع التى تصاحبها صوت بوق، كآخر خمس شخصيات قادرة على الحب والعطاء للبشرية، فنجد كل منهم يتعذب كما يعذب الآخر، دون جدوى من محاولة معرفة ما هو خفى وما هو غامض ومستغلق على الفهم من ظواهر نفسية وكونية، وأرتباط كل ذلك بقلق ميتافيزيقى يحكم تكوين الشخصيات التراجيدية ذاتها وعلاقتها بالطبيعة المتحكمة الى حد بعيد فى تشكيل طباعها.

والآن نعود للحديث عن مسرحية فى انتظار جودو لنستوضح الأسباب الجوهرية لعبثية الصداقة المدركة وغير المدركة.

ان جوجو (استراجون) وان كان حسى بحكم تكوينه إلا أنه يحاول الاستماع الى صديقه ديدى (فلاد يمير) ذات الطبيعة التأملية، كمفكر أنه يحدثه عن موضوعات تشغل

فكره وتؤرق روحه، وهى ذات طابع كلى ميتافيزيقى غير أن ما يشغل جوجو اساسا الحاجات الضرورية المرتبطة بالحياة اليومية العادية.

ولهذا نسمعهما يقترحان ان يأخذ كل منهما طريقه ويفترقان. ومع ذلك نجدهما يعودان ثانية لصحبة كل منهما للآخر ليتبادلان الحديث على الأقل. فكما يرى ديدى ان حديثهما لا ينضب، على الرغم من أن استراجون قد كف عن التفكير للوصول إلى معنى شئ يقينى. لكنهما يواصلان الحديث والاستمرار معا،. ومن هنا يمكننا أن نقول، قد تم بينهما ـ رغم اختلافهما فى الطبع وتفسير كل منهما كلام الآخر على نحو يختلف مما يقصده ـ اتفاق يجتمعان عليه وهو ان كان الكون صامتا فلابدأن يشغلا ذلك الفراغ الزمنى والمكانى والخواء الروحى بالكلام معا. لكن على شرط أن يكون الكلام ـ كما يطلب جوجو ـ دون انفعال شديد أو حماس زائد، حتى لا يختلفان الى حد الفراق، فيوافقه ديدى على ذلك الرأى، ويرى أن جوجو على حق.

أننا نشعر من خلال علاقة كل من ديدى (فلاديمير) وجوجو (استراجون) بضرورة حتمية لتواجدهما معا ، لأنهما يتشابهان وكل منهما قادر أن يحقق للآخر الشعور بالثقة فى نفسه ـ لأنهما شخصيتان مغتربتان ـ وعلى وجه الخصوص جوجو الذى نسمعه يردد تساؤله لديدى من حين لآخر اثناء حديثهما بأنهما يفعلان أفضل الممكن فيقول له كما لو كان اباه:

استراجون: أننا نتصرف بطريقة لا بأس بها، أليس كذلك يا ديدى؟
شيئا يثير فينا الشعور بأننا موجودان؟

ولا ينتظر جوجو اجابة على مثل هذه التساؤلات وانما يسترسلان فى الحديث الذى يؤكد على محتوى التساؤل بالإيجاب فكل منهما بحاجة إلى الآخر كصديقين مخلصين، وأن كان يبدو رحيما واكثر قدرة على العطاء.

وقد لا يغيب عنا أن كلا الصديقان له اسمان بما يوحى بأن كل منهما يتمتع ببعدين (وليس بعدا واحد كما فى حالة بوزو ولاكى) أى الأنا الباطنية والأنا الظاهرية وعلى وجه الخصوص، بالنسبة لجوجو الذى توحى جملته التالية باحتياجه اكثر لوجود ديدى معه، دون أن يثقل عليه فيقول من خلال البعد الروحى لديدى.

استراجون: لا غنى، لا تسألنى، لا تتحدث إلى، ابق معى».

وقد تنطق هذه الجملة لاستراجون وتتوافق مع جملة للقديس أوجستين فى قوله: إذا ما سألتنى فأنا لا أعرف ، وإذا لم تسألنى فأنا أعرف». بما يوحى بأدراك استراجون بالحدس، بالنسبة لفلاديمير، وليس بالعقل.، ومن هنا نلاحظ أن ديدى يسلم بالكثير من اراء جوجو. وعلى وجه الخصوص ان استراجون يتبين بقاء فلاد يمير معه، بعد ليلة مظلمة قضاها ـ كعادته ـ فى خندق وفى ذلك ما يتضمن معنى مجازى لعزلة تامة لجوجو قضاها متأملا أعماق نفسه، التى يعادلها الخندق فاستطاع أن يتوصل بالحدس، الى حتمية تلك الصداقة وبقاء ديدى معه، حتى لو أنه يتحدث معه، ولا أن يلمسه لكن عليه إلا يسأله.

وعلى ذلك فإن كانت العلاقة بين جوجو وديدى تقترب من الندية ـ بمعناها المثالى ـ فإن علاقة بوزو ولاكى تتسم بطابع السيد والعبد ـ وهما وجهان لشخصية واحدة ـ ذلك لأن تلك العلاقة تؤدى إلى تحول كل من الطرفين إلى عبد بعد فترة. لفقدان كل منهما لجوهر ذاته، كفرد. ومع ذلك نجد أن جوجو وديدى يحاولان مساعدتهما. لكن ليس قبل أن يتأمل ديدى وضعهما من خلال حواره مع جوجو، وكذلك تحليل كل من لاكى وبوزو لوضع كل من بالنسبة للآخر فقد كان لاكى ـ البعد الثالث لجوجو ـ فيما مضى معتادا على الرقص والمرح أما الآن فهو منهما يملك غير الشكوى والأنين من الألم الذى يسببه له حذائه،. كما صارت خطواته متعثرة وفى حيز ضيق للغاية مما يجعل بوزو ـ البعد الثالث لديدى ـ يسخر من رقصته التى يسميها «رقصة الشبكة». وذلك ما يسبب تخبط لاكى مع نفسه ـ الذى يعيه «بوزو» تماما ـ كما يعى كذلك تعثر «لاكى» وخوضه فى علاقات مخزية أفقدته ذاته، فلم يعد طليق اللسان كما كان ، فقد كان «لاكى» فيما مضى معلما لبوزو الكلام، فى ذالك الوقت.

أما فى الحاضر، فأن كلماته فى مواجهة كل من فلاديمير وأستراجون توحى بالبلاهة والتلعثم، وفى نفس الوقت تحمل فى طياتها ما يوحى بأنه كان يوما ما، يفكر.

وقد يبدو أن بوزو هو الذى افقد ثقة لاكى فى نفسه حتى صار كما لو كان كلبا كان من الممكن أن يكون محظوظا) حين صار تابعا لبوزو الذى صار هو الآخر اعمى، وفقد لكى ذاكرته (وهذه من بين صفات جوجو فهو، أما أن ينسى تماما أو لا ينسى شيئا علياً الإطلاق ولا سيما ما يخصه).

وبسبب رقصته الشبكة تلك ـ كمعنى مجازى لفوضوية العلاقة التى دمرت حياة كل من لاكى وبوزو ـ لم تجد معهما لانقاذهما، من قصر الحبل، الذى يصطدمان به فيقعان.

رغم محاولة ديدى الاستجابة لانقاذهما من التعثر والسقوط فحين حاول ذلك سقط هو الآخر، وبعده جوجو عندما حاول أن ينهض صديقه «ديدى» سقط هو الآخر. وبذلك سقط الجميع على الأرض احدهما فوق الآخر ، على الرغم من تصور فلاديمير، هو واستراجون أن انقاذ الأصدقاء حتى لو كانوا عابرى سبيل مثل بوزو لاكى - رسالة لهما فى الحياة. وكأنها صورة جديدة لرسالة المسيح يمثلها «ديدى» ولهذا حين يسقط الأربعة على الأرض يصرخ ديدى ويقول : «لقد اتينا» فيتساءل بوزو (الأعمى) بتعجب من أنتم؟ فيجيبه ببساطة نحن بشر».

ولكن تلك الصرخة لم تجد مع أى من بوزو ولاكى - طرفى العلاقة المثالية المتسمة بالعبودية، لارتباطها برقصة الشبكة - ومن هنا كان من الطبيعى أن تستمر العلاقة بين جوجو وديدى، المتشابهان مع اختلافهما.

كما نسمع بوزو - كشخصية مدركة لطبيعته مثل حال معظم شخصيات بيكيت - يقول مقررا حقيقة لاجدال فيها عن الصداقة:

بـــوزو: نعم أيها السادة أننى لا أستطيع أن استغنى مدة طويلة عن صحبة امثالى.. حتى حينما يكون التشابه ممسوخا.

وهكذا الحال تماما بالنسبة لعلاقة كل من جوجو وديدى مع فارق واحد هو وعيهما بضرورة عدم تقصير المسافة بينهما حتى لا يتعثران أو بتعبير أدق وعى ديدى بهذه الحقيقة لقدرته على استيعاب الماضى والاستفادة منه، فهو لاينسى المسائل الجوهرية مثل جوجو وهو ليس أبكم مثل «لاكى» أو أعمى مثل بوزو، أنه أنسان ذو طبيعة متفردة ولهذا يحتاج - مثل جوجو - الى صديق من هذا النوع الذى تشير اليه هذه الكلمات لنيتشة:

«أن أغوار المتفرد بعيده القرار، فهو بحاجة الى صديق له ذو أنا عالية. فثقة الإنسان بغيره تقوده إلى ثقته بنفسه، وتشوقه إلى صديق ينهض افكاره من كبواتها.»

إذ وسط تلك الكوميديا الإنسانية والميتافيزيقية يصبح الإنسان، بوجه عام، والمتفرد، بشكل خاص، فى حاجة ملحة لصديق ينهض أفكاره من كبواتها.

تلك الحاجة الملحة للصداقة - على وجه الخصوص الحميمة الدافئة منها - نجد لها اصداء فى العديد من شخصيات بيكيت.

تلك الصداقة التى يصورها بيكيت على أنها العزاء الوحيد فى عالم ينتظر فيه الإنسان أن يحدث شيئا جديدا، دون جدوى، مما يعمق الإحساس بأن الجميع يشاركون فى ذلك المصير العبثى الكئيب، وأن اختلف نوع الإحساس واسبابه. غير أن افتقاد الإنسان لرفيق مخلص فى الحياة هو ما يبعث على تعميق عبثية ذلك المصير.

لكن ليس المطلوب صداقة من النوع الذى كان بين «بوزو» و «لكى» اللذان لم يضع أحدهما فى الاعتبار تقصير المسافة اللازمة بينهما وقياسها على نحو معين يحفظ علاقتهما بشكل سوى، حتى لا يتعثر احدهما بالحبل الذى قصر بينهما ـ وكان من قبل طويلا ـ الى الحد الذى أصبح بوزوز يصطدم به فتتعثر خطواته.

ومن هنا يمكننا أن نقول أن المسافة الواجبة الحفاظ عليها بين الصديقين كانت فى اعتبارهما للحفاظ على كيانهما، كافراد، ما كان يؤدى إلى سقوط احدهما فوق الآخر وسط امتعته المبعثرة واستغاثة كل منهما بالاخر أو بغيره لانقاذه، دون جدوى.

ولعل تلك الصورة المجازية للصداقة العبثية المتعثرة تذكرنا برأى كل من يوربيديس ونيتشة فيها. الأول بقوله (على لسان مربيه فايدرا) فى مسرحية هيبوليتوس) بأن العلاقة بين الصديقين ينبغى أن تكون مطاطة حتى لا تثقل الطرفين. والقول لنيتشه، المشار إليه، الذى يعنى أن يكون الصديق للصديق كالهواء الطليق والعزلة والدواء. وهذا المعنى ما نلمح محاولة تطبيقه بين كل من ديدى وجوجو فى علاقة كل منهما بالآخر.

فالشخصيات الأربعة فى هذه المسرحية ـ الحية والرمزية فى آن واحد ـ تصور لنا حقب زمنية من التاريخ متكررة عبر الماضى والحاضر والمستقبل، أذ تجسد شخصية كل من بوزو ولاكى نموذج للجنس البشرى العابر فى صحراء الحياة دون أن يترك بصمات متفردة تميزه. فكل منهما، كما ذكرنا، وجهان لشخصية واحدة العبد والسيد. وبذلك صارا متشابهان. أما فلاديمير (ديدى) واستراجون (جوجو) فبعدان يصوران رسالتهما فى الحياة من الممكن أن تكون فى مساعدة امثال بوزو ولاكى ـ كقيمة تبرر وجودهما ـ يتضح لهما استحالة ذلك لعدم مقدرة كل منهما أن يساعد نفسه. وفى النهاية يجد كل من فلاديمير واستراجون خلاصهما ـــ ،بل خلاص البشرية كلها ـ فى اعتماد كل انسان على نفسه اولا (بما يذكرنا بقول العجوز لأورستيس بوريبيديس المشار إليه فى فصل الصداقة عند الاغريق) حتى يصبح فردا له تميزه الخاص به. بعد ذلك من الممكن أن يضفى وجود الآخر قيمة على وجوده، بل يكمله. إذ كل منهما يتمتع بشخصية ذات

بعدين، وليس بعدا واحدا مثل. بوزو لاكى» ومن هنا نجد أن لهما اسمان . وكلاهما يحتاج إلى الآخر بشكل يوحى بحتمية وجودهما معا، على نحو ميتافيزيقى . ومن هنا يحاولان أن يعبرا رحلة الحياة بأقل قدر ممكن من التعثر وسؤ التفاهم الحاد حتى لو كان كل منهما يسئ فهم صديقه ويفسر كلامه بشكل يختلف عما يقصد.

ومن خلال هذا النموذج المتمثل فى ديدى وجوجو يقدم لنا بيكيت الصورة المثالية ـ فى حدود الممكن ـ لعلاقة صديقين من الممكن أن تأتى ثمارها كصورة أولية قابلة للتطور والامتداد نحو المستقبل. وهذا المعنى ما تعبر عنه الشجرة الوحيدة فى الصحراء التى كانت جرداً فى الفصل الأول ثم أثمرت أربعة أو خمس ورقات فيما بعد.

أما أشباه «بوزو» و«لاكى» العابران فى الطريق الصحراوى فبدلا من مساعدة ديدى وجوجو لهما فيتعثران مثلهما، دون جدوى، ـــ وعلى وجه الخصوص ديدى المفكر المتأمل صاحب الرسالة ـ الذى ينطبق عليه القول التالى لنيتشه ويتوافق معه كما يتوافق مع طبيعة بيكيت ذاته.

«أما أنا فممن يبذلون العطاء وأحب أن أعطى الأصدقاء كصديق،
أما الأبعدون فليتقدموا من أنفسهم لاقتطاف الثمار من دوحتى
فليس فى أقدامهم على الأخذ ما فى قبولهم العطاء من مهانة
لكرامتهم.»

وذلك حتى لا يعيد التاريخ نفسه، فيسقط اصدقاء الإنسانية فيطعنون ممن كانوا يحملون اثقالهم ، مثل شخصية بوزو ولاكى اللذان وصلت العلاقة بينهما الى الحد المذرى المخزى، ومع ذلك قيدت كل منهما بالآخر اكثر بوثاق العبودية فى ظل العلاقة المثلية، المتسمة باعبودية، وان بدى فى الظاهر أنها بين سيد وعبد.

وهى علاقة عنكبوتية فى تشابكها منذرة بفناء اصحابها بسبب طبيعتهم المزدوجة، المفتقدة للنظام الداخلى للفرد، فى اطار الطبيعة والكون. ومقابل هذا النموذج تظهر بوضوح طبيعة البطل التراجيدى، كإنسان متفوق. وما يتوصل اليه هو حقيقة عزلة الإنسان الذى يصير سجينا لها، كأفضل شئ ممكن حين يفتقد للصداقة فى صورتها المثالية المتكاملة. التى يستحيل تحقيقها الا بين طرفين متآلفين يجمعهما الود والتفاهم والفهم الواحد، عندئذ تصبح عزاءا حقيقيا لعذاب الإنسان وتحرره من قيوده النفسية المكبل بها

ابدا، فيصير قادرا على العطاء لاصدقائه المقربين وقادرا كذلك على العطاء لاصدقاء الإنسانية، بدلا من هروب الإنسان داخل نفسه كنوع من المحاولة للتوافق معها فى عزلته، حين لا يجد ايدى ممدوده له فى الوقت الذى يمد هو يديه للآخرين، بحب وصدق. كما نجد ذلك على سبيل المثال فى الأيام السعيدة (الذى يتضمن مدلولها عكس اسمها) أو حين يجد بطل مسرحية «فصل دون كلمات» يداه ممدودتان فى الفراغ، فى نهايتها، فينظر اليهما فى صمت يائس من وجود صديق يبادله رغبة صادقة فى الأخذ والعطاء فى اطار المدينة العالمية، الكونية. رغم عبثية كل شئ فى نهاية الأمر.

الفصل الرابع

الشعور بالذنب والمحرمات

عند يونسكو لا نلمس بوجه عام الاشارات الدينية كثيرا والتى من بينها الشعور بالذنب والمحرمات على عكس ما نجد ذلك فى مسرح صامويل بيكيت. وهى أن وجدت عند يونسكو فبهدف توضيح مفهومه عن ذلك النوع من المشاعر التى من المفترض انها ترتقى بالإنسان لتجعله يرتفع عن ذاته لتنظيمها وليس كتبريرات كاذبة أو متوهمة لمجرد أن تريح ضميره زيفا، وفقا لتقاليد المجتمع الدينية المتوارثة.

وهذا ما نجده متجسدا فى شخصية الاستاذ على سبيل المثال فى مسرحية **الـــــدرس** ليونسكو الذى بعد أن يقتل تلميذته التى كانت تحضر للدكتوراه، تحت اشرافه، يشعر بوخزة ضمير تجعله نهبا للخوف من منطلق شعور دينى متوارث، وغير عميق أو أصيل. ولهذا يتمكن من تهدئة ضميره، لقتله طالبه العلم، عن طريق الخادمة التى تحضر لسيدها الأستاذ اشارة الصليب، وتخبره بأنه لو وضعها حول ذراعه لن يشعر بالخوف ولن يرتعب بعد ذلك من شئ وبذلك السلوك المرتبط بمفهوم الدين المسيحى ـ بأن المسيح يحمل خطايا البشر وذنوبهم بدلا عنهم ويغفر ـ هو الذى يبيح للأستاذ قتل الروح أو العقل او غير ذلك من اشكال القتل دون ادنى شعور بالذنب أو تحريم فعل الجرم على نفسه بوازع من ضميره.

وعلى ذلك فإن هذا الأستاذ يُسعِفه فى الحقيقة من ضمير عقله، الذى يخمده برمز الصليب.

اما فى مسرحية **قاتل بلا أجر** وكذلك **الخرتيت** فنلاحظ اهتمام يونسكو بالتركيز على الشعور بالذنب، وما يتبعه من تحريم افعال مخزية ضد الضمير الإنسانى، بشكل نابع من الذات وبعيدا عن شعارات الدين التى يرتكن عليها امثال الأستاذ والخادمة للكشف عن عبثيتها الموازية لنفس الشعارات العبثية عند الأغريق.

فنرى شخصية ادوار فى **قاتل بلا أجر** وكذلك شخصية المهندس توحيان عن طريق سلوكهما بآلهة الاغريق الأقوياء اجتماعيا وسياسيا، والذين لا يشعرون بالذنب على الاطلاق وليس هناك شئ محرم عليه فعله لقدرتهم على تبرير اى اخطاء يرتكبونها فى حق انفسهم ـ دون أن يدركوا ـ أو فى حق غيرهم من الناس، ضحاياهم. فنرى المهندس غير مكترث على الاطلاق بموت الآخرين او عذابهم، مع قدرته على تضليلهم بأنه يشيد لهم المدينة المنيرة. كذلك فى حالة. دانى «العاملة بالشركة المسئولة عن البناء فإن المهندس يخطط لقتلها لمجرد انها تطلب حريتها فى التوقف عن العمل. ولا يشعر بأى نوع من الذنب لذلك، بل يعتبر قتله لها تفضلا منه لأنه سيعطى فرصة للصحفين للارتزاق بالكتابة عنها. وقد توحى تلك اللمحه بسخرية يونسكو من رعايا الآلهة السياسين الذين من بينهم بالطبع الصحفيين المأجورين أما المهندس فبوصفه عضوا من اعضاء الأدارة العليا فهو يعيش فى مأمن من ايذاء أحد له. تماما كما لو كان واحد من سكان جبال الأولومبس، مزدوجى الشخصية ولأنه اثنان ـ أى الأنا (Ego) واللا أنا (Nonego) فهو يسكن الأنا عنده ـ أى ضمير عقله ـ بشرب النبيذ والاستمتاع بأكل الفطائر، بلا أدنى ألم روحى، بعد أن صار تماما، اللا أنا.

وكواحد من أفراد الحياة الرسمية التنظيمية يرى أنه لابد وأن يكون هكذا، حتى يكون قادرا على ممارسة حياته اليومية مع نوعيات مضادة لطبيعته لاحتفاظها بداخلها بالبعد الثانى، اى الضمير مثل بيرانجية الذى يحاسب نفسه على كل شئ وبذلك يكون المهندس قد حول نفسه، أو بمعنى أدق ـ اسطورى ـ مسخها الى آلة صماء بارادته او لا اراديا حين صار انسانا لا تستوقفه جرائمه ليحاسب نفسه عليها بصدق، فيشعر بالذنب ويكفر عنه وبالتالى يتطهر، فيرجع بذلك إلى جوهر ذاته الحقيقية عندما يصبح قادرا على أن يتألم من أجل نفسه، كذات قد امتهنها، كما يتألم لألم غيره حين يظلمه. وما كان ذلك من الممكن ان يحدث الا لو كان يتمتع بعقل حكيم ومشاعر مخلصة تحوله الى نصف اله ـ مثل هيداكليس ـ يفوق آلهة الأولومبوس فى شرورهم ومكائدهم وعلى رأسهم كبيرهم زيوس.

وان كان يونسكو يصور شخصية المهندس شبيهة بآلهة جبال الأولومبوس فهى أيضا شبيه بآله الموت بلوتو الذى يجسده يونسكو فى شخصية السفاح الذى يبحث عنه الجميع، وغير مرئى. ذلك الآله، أو بمعنى عصرى يونسكى السفاح، لا يشعر بالطبع بالذنب لموت أحد، بل يأسف لو خلت مملكته من جثث الموتى ـ كما نعرف ذلك من أسطورة سيزيف

الأصلية وغيرها من أساطير - فيستعين بآرس (Ares) اله الحرب عند الضرورة ليعيد الأحياء الى عالمه السفلى، كما حدث ذلك فى الأساطير الأغريقية على سبيل المثال بالنسبة لشخصية سيزيف، وأيضا لايوديكى زوجة اورفيوس، واله الحرب ذاك - اوبلوتو - نجد جميع الشخصيات تمثله فى قاتل بلا أجر - ولكن بأسلوب يونسكو الذى يلائم عصره - فيما عدا شخصية بيرانجيه حسن النية، خاصة بالنسبة لصديقه ادوار، وهو الوحيد كذلك الذى نجده يشعر بعذاب الآخرين كما يقلقه شعوره بالذنب تجاه من يعيشون فى الأحياء المظلمة الكئيبة، المجاورة للمدينة المشرقة التى يخطط لانشائها المهندس المعمارى. وبذلك توحى شخصيته بمعنى من المعانى الخاصة بشخصية المسيح الذى كان يتعذب متألما لعذاب البشر. وفى نفس الوقت يقربنا يونسكو فى تصويره للشخصية وأفكارها من أفلاطون - الذى يعده بعض الفلاسفة نبيا - لتصوره لما يجب أن تكون عليه المدينة الفاضلة. وان كان بيرانجية يفوق أفلاطون فى تصوره لها لإيمانه بالمدينة العالمية.

اما ادوار - الذى يوحى لنا لشخصية ياهوذا - وممن يشبهونه من باقى شخصيات المسرحية، فهو لا يبالى بضحايا السفاح أو ضحاياه هو نفسه، التى كاد أن يكون بيرانجية - صديقه - واحداً منهم (كما لو كان هو كذلك بروتوس) دون ادنى شعور بالذنب.

وإذا انتقلنا الى مسرحية الخرتيت فنجد نفس النماذج تقريبا، وان كانت هذه المرة فى صورة خراتيت مهيمنة تماما على المراكز الادارية العليا، كما لا يعنيها موت بيرانجية المعنوى، ودون ان يشعر أحد منهم، بالطبع، بالذنب أو بتحريم ذلك الجرم بحكم القانون الالهى المرتبط بالطبيعة وليس قوانينهم. على الرغم من أن معظمهم بمثابة بوليتارى الآلهة المزيفة الذى يرأسهم السفاح، كما لو كان زيوس ومع كل هذا فإن كلاهما قتله ومقتولون بعضهم لبعض ولانفسهم ودون وعى او ادراك بالطبع، يجعلهم يشعرون بالذنب.

اما بيرانجيه فعلى الرغم من اتهام صديقه جان له بأنه سكير ولا قيمة لرأيه نراه يذهب الى منزل صديقه لمصالحته حين شعر بالذنب لمجرد تصوره أنه اغضبه اثناء حوارهما معا فى حضور الآخرين الذين كانوا يدينون بيرانجيه كذلك.

ومع ذلك كان جان مثلهم يريد قتله بعد أن تحول الى خرتيت فلم يكن فى وسع بيرانجيه لحماية نفسه الا أن يحبسه فى الحمام. لكن بالطبع لم يفكر فى ايذائه، مفضلا عن ذلك أن يبقى وحيدا.

ومن منطلق قدرة بيرانجية الإنسانية - التى ترفعه عن الآخرين - وكذلك تميزه بالشخصية التراجيدية العبثية المدركة المنكسرة، يصبح من اهم شخصيات يونسكو على الإطلاق واقربها إلى نفوسنا لشفافيتها ومحاسبتها لنفسها بدقة، قبل محاسبة الآخرين أو إدانتهم تجنباً للشعور بالذنب.

وقد نلاحظ من خلال هذه الشخصية الدرامية، وان يونسكو ينتهى من حيث يبدأ بيكيت الذى تتميز جميع شخصياته تقريبا بملامح دينية عديده من بينها اللعنات والمحرمات والشعور بالذنب موضوع هذا الفصل وذلك لارتباط بيكيت نفسه، على ما يبدو، بالفلاسفة والكتاب الأغريق بجانب ارتباطه بديانته البروتستانتيه التى تركت بصماتها فى نفسه بعمق، سلبا وايجابا، ومن هنا نجد أثر ذلك كله فى محاسبة شخصياته التراجيدية لانفسها. كما نلاحظ معاناتها من الشعور بالذنب وارتباطه بشعور غامض بالخطيئة الأولى وعلاقتها بالغريزة الجنسية بوجه عام. وبشكل خاص عندما تمارس مع طرف لا يحقق للآخر، الذى عادة ما يكون رجل، الشعور بالتكامل وجدانيا وعقليا وحسيا. ومن هنا يبقى انسانا تراجيديا لشعوره بعدم التكامل (وهذا ما كان يحاوله بيرانجيه مع ديزى دون جدوى على أمل تخطى ما بعد قصة طوفان نوح) وهى القصة التى تذكرنا بخطيئة آدم وحواء اللذين لم يكن يفكر احد منهما الا فى الجنس. ومن هنا يبدو واضحا مغزى اللعنة الأزلية والابدية وارتباط كل هذا بقصة التكفير والشعور بالذنب. فضلا عن علاقة كل هذا بالخطيئة الأصلية للإنسان خطيئة مولده المرتبطة كذلك بالعلاقة الجنسية بين أبوين أوجدوه على الأرض بمحض المصادفة وهو غير مسئول عن كل ذلك ومع ذلك يتعذب ويعانى للتكفير عن خطيئة لم يرتكبها.

وفى الكلمات التالية لبيكيت ايجاز بليغ يعبر عن كل تلك المعانى المرتبطة بالخطيئة والتكفير العبثى عنها فيقول:

> «أن الإنسان يدفع ثمن خطيئة لم يرتكبها والله لا يأتى فى الموعد المضروب الذى ضربه لعله غير موجود، وبذلك يترك الإنسان فى عالم لا معنى له.[1]»

ثم تجئ كلمات البير كامى متوافقة مع ذلك المعنى وتكمله حيث يقول:

«لا شئ أعمق من وجهة نظر كيركيجارد التى يكون اليأس فيها حالة وليس حقيقة ـ حالة الخطيئة نفسها ـ لأن الخطيئة هى التى تبعد عن الله (ولم أقل ـ تستبعد الله ـ لأن ذلك يسموا الى منزلة التوكيد) واللاجدوى التى هى الحالة الميتافيزيقية للإنسان المدرك لا تقود الى الله ولعل هذه الفكرة ستتضح أكثر إذا جازفت بهذه العبارة: اللا جدوى هى خطيئة بدون الله...[٢].»

ومع ذلك فهذا الآله ـ بمعنى ميتافيزيقى مجرد أيا كان ـ هو الذى يحاول أن يبحث عنه بيكيت فى معظم اعماله لدرجة تسمو إلى منزلة التوكيد، لكن بعد سعيه المرير الأليم من خلال شخصياته التراجيدية لا يصل إلى هذه المنزلة، ويبقى المجال الذى تتحرك فى اطاره الشخصيات وهو ما توصل اليه كامى فى عبارته سابقة الذكر.

ومن هنا يصح القول أن الخطيئة الأصلية هى خطيئة المولد ذاته، وعلى وجه الخصوص مولد الإنسان المتفرد ـ وفقا لتعريف نيتشه له سالف الذكر ـ وكما يصوره بيكيت فى العديد من مسرحياته ويرمز له ويلخصه فى جملة ولادة عسيره» كما فى مسرحية اسكتش اذاعى رقم (١)، ذلك المولود صاحب الولاده العسيره نجد أصداء لها فى معظم شخصياته، وعلى وجه الخصوص الرجال، من بينهم على سبيل المثال ديدى وجوجو فى انتظار جودو ـ وان كان ذلك الوصف ينطبق بصورة اوضح واعمق من خلال شخصية ديدى ـ اللذان يحاول كل منهما ان يجد فى الآخر مخلصا من آثامه وشعوره بالذنب. وان كان ذلك الدور يحاول أن يلعبه ديدى، على مستوى جوجو فحسب بل على مستوى الآخرين المتوسعين كذلك، امثال بوزو و«لاكى» لينقذهما من تعثرهما وسقوطهما، وهما شخصيتان توحيان باللصين فى الديانة المسيحية، إذ تراودهما فكرة التوبة على يد ديدى كأب بديل للمسيح يعيد صورته فى شخصه كملاك على الأرض، على امل أن ينهضهما من كبواتهما لشعورهما بالذنب، والاعتراف بافعالهما المخزية. وان كانا يعترفان بذلك بالفعل، لكنهما مع ذلك يعودان من جديد الى طبيعتهما. فيعودان من جديد بدورهما ليجد كل منهما فى الآخر خلاصا له، لأنهما متشابهان، وهما يدركان ذلك.

أما ديدى فادراكه يختلف عنهما وكذلك جوجو فهما ايضا متشابهان، فكل منهما شخصية عبثية ولكنها تراجيدية. لتفكير كل منهما بأسلوب ميتافيزيقي. أن ديدى، مع أنه صاحب رسالة، إلا أنه يشعر أن الله غافل عنه ـ الله كيقين ـ ولذلك يبذل جهداً فى سبيل محاولته ليشعر به ذلك الاله. فيقول بان من المفترض ان الله يراه، وليس بنائم ـ وقد يعنى بذلك جوجو ـ وعلى ذلك فمن الطبيعى ان يدرك أنه يتألم. لكنه يتساءل إذا ما كان الحال هكذا، فلماذا إذن يتركه يتألم ويتعذب على أمل خلاص لا يتحقق؟!

وقد يعبر عن تلك المعانى ـ بل يعبر عن مضمون المسرحية كله ـ سفر الأمثال اصحاح ١٣ : ١٢ الذى يقول:

«إن الأمل المؤجل طويلا يجعل القلب مريضا لكن الرغبة المتحققة هى شجرة حياة»

ويفسر لنا ذلك الأمل وتلك الشجرة رجل الدين المسيحى شارل مكوى على ضوء نهاية المسرحية التى تنتهى دون أن يأتى جودو المنتظر.

فيقول:

«إن الذى ينتظره جوجو وديدى يجئ فعلا ولكنهما هما اللذان يخلفان الموعد. أن الشجرة «الصليب» تصبح شجرة حياة ولكن الذين ينتظرو ن فى عمى وفى اعتدادهم بأنفسهم يظلون موتى.»

وعلى الرغم من ذلك القصور فى ذلك التفسير، من الناحية الفلسفية الدرامية والميتافيزيقية، فأننا نجد فيه بعض الصحة لارتباطه بالمفهوم التقليدى المتوارث بسقطه البطل التراجيدى (الهيماريتا) وعلى وجه الخصوص فى «جملة وفى اعتدادهم بأنفسهم يظلون موتى ذلك الاعتداد الذى من اهم صفات البطل التراجيدى، المعادل لكبريائه.

والذى من خلاله ايضا يتسامى بروحه بتعذيبها عبر رحلة عذاب يشعر فيها بالذنب من خطاياه فيتطهر، بل يصبح مباركا لنفسه ولغيره كذلك ممن هم يقربون منه. حتى لو كان اعمى النظر مثل أوديب سوفوكليس. لكن بعد رحلة عذابه مع نفسه صار مبصرا بنور روحه، متخطيا الأنا ego الى الأنا العليا s.ego حين أخضع الأولى واذلها تماما ـ بارادته ـ بشعوره بالذنب، وان كان غامضا ومبهما ويصاحبه الشعور بالظلم والادانة لقدره ومصيره. لكن ذلك الشعور بالذنب بجانب اعتداده بنفسه الشديد هو ما خلق منه نصف اله بقهره

لجسده وسيطرته عليه تماما، الى أن وصل تسابق البلاد ان يدفن فيها ليبارك ذلك البلد. بعد رحلة عذابه ـ في اوديب في كولونا ـ التي خلصته من ازداوجيته والرؤية المضببة التي اتضحت له في النهاية حين صار يرى ببصيرته، وبعين روحه. وبذلك قد تخلص من الشعور بأي جرم ارتكبه جسده ـ وهذا ما كان يحاول ديدى مع «جوجو» الحسي الطبع ـ في نطاق مفهوم الافعال المخزية المحرمة (كما كان الحال بالنسبة ليوزو ولاكي) وارتباطهما (بالتابو) وبذلك قد تخلص من مفهوم المحرمات الاسطورى المرتبطة بالديانة الأغريقية. وهكذا بالمثل يقترب وضع من كانوا في انتظار جودو. الذى لم يصل، وعلى وجه الخصوص بالنسبة لجوجو وديدى اللذين كانا معتدين بكبريائهما.

وبذلك يصبح التفسير الكهنوتي لشارل مكوى بعيد تماما عن الأبعاد الدراميه والفلسفية لأعماق الشخصيات نفسيا وميتافيزيقيا. سواء بالنسبة لمفهوم كل من ديدى وجوجو لجودو وكذلك بالنسبة للشجرة التي ليس المقصود بها شجرة الحياة بشكل مطلق وأنما شجرة حياتهما معا.

وعلى ذلك فإن التفسير الكهنوتي ذاك يقترب من المفاهيم التي كانت سائدة منذ عصر الأغريق والمنعكسة بصور ماتعددة على مختلف الحضارات والأزمنة.

فبالرغم من وجود شجرة جرداء في صحراء شخصيات مسرح بيكيت بوجه عام، الا أن الأمل دائما يكمن في اعماقها وان طال مدى الانتظار للخلاص في المستقبل البعيد، حتى ان جعل ذلك الأمل الممطوط قلوبهم مريضة لشعور مترسب راسخ بالذنب، مما يجعل تلك الشخصيات ارقى ممن لا يشعرون به.

ومن هنا فان معظم العلاقات لا تتخطى صور متعددة لمظاهر قلق ميتافيزيقي يتعمق من خلالها الشعور بالذنب، عند محاسبة الشخصية التراجيدية لنفسها عما فعلته وعما لم تفعله وكان يجب عليها ان تقوم به. ولما كان يصعب عادة فعل ما يجب ان يكون ـ لاختلاف الطبائع والشخصيات وتصادمها ـ فنجد في كثير من الأحوال تعذيب بعض الشخصيات لنفسها ولغيرها، دون أن تقصد احيانا كثيرة. ومع ذلك فمن تتسم طبائعهم بالأنانية ـ وغالبا ما تكون لشخصيات عبثية غيرمدركة ـ فان افعالهم تقربنا من شخصية نرسيس الاغريقية ذى البعد الواحد السادى الطبع والماراوخي كذلك الذى يدين الآخرين، وفي حقيقة الأمر هو المدان والمعذب كذلك الذى يدين الآخرين، وفي حقيقة الأمر هو المدان والمعذب كذلك.

وقد نجد صدى لمثل هذه الشخصية من خلال المخرج فى مسرحية **المشهد الأخير** من **مأساة**، وجميع شخصيات **ماذا أين** الذى يعذب كل منهم الآخر كما يعذب نفسه، ومع ذلك فجميعهم ابرياء وكل خطيئتهم انهم من الأصل قد وجدوا.

اما غير ذلك من الشخصيات العبثية، غير المدركة، فإنها تشعر بنوع من الخطيئة للخوف من الموت. وتبعا لذلك يظهر ثلاثة اشكال للقلق من بينها الشعور بالذنب والأدانة بصورة غامضة، كما نلاحظ ذلك على سبيل المثال فى شخصية الزوج والزوجة فى الكراسى ليونسكو وعند بيكيت من خلال شخصية «وينى» فى الأيام السعيدة.

تلك الشخصيات التى تمثل نماذج من المؤمنين التقليديين بالديانة المسيحية الذين يقول لنا عنهم بول تيلتش:

> «نجد لدى كافة ممثلى المسيحية التقليدية أن الموت والخطيئة ينظر اليهما باعتبارهما الخصمين المتحالفين للدين، يتعين ان تكافحها شجاعة الإيمان ويكمن كل شئ من أشكال القلق الثلاثة ـ (أى القلق ازاء الموت والقلق ازاء الذنب والادانة، والقلق ازاء العبث) فى الآخر ولكن ذلك عادة ما يكون فى ظل سيادة شكل واحد منها.»

وعلى ضوء ذلك المعنى فإن ممثلى المسيحية التقليدية الموت والخطيئة عندهم يصاحبه قلق الشعور بالذنب والادانة خوفا من الموت يكافحونه بالإيمان التقليدى مثل معظم الشخصيات النسائية عند بيكيت ومعظم شخصيات يونسكو بوجه عام. وهم كذلك من يتنطبق عليهم تفسير شارلى مكوى، سالف الذكر، فى ظل سيادة القلق ازاء الادانة، واما الشخصيات التراجيدية القلقة ازاء الادراك بالعبث فيسيطر عليها الشعور بالذنب فى ظل سيادة القلق ازاء الموت. ومن هنا فان محاسبة هذه الشخصيات لانفسها عادة ما يكون بامانة وان ادانت فهى لا تدين غير نفسها أو قدرها المرتبط بمولد وطبائع غير مسئولة عنها، بالطبع ولهذا فإن مكافحتها العبثية الشعور بالذنب ـ المرتبط بتابو المحرمات ـ يكون الهدف منه اساسا محاولة تكامل الشخصية وتوافقها مع نفسها وفقا للطبيعة الفطرية كوسيلة للتطهر النفسى الكامل، وذلك بالاعتراف بالاخطاء بشجاعة من أجل الوجود عن طريق التعامل مع النفس بالحدة وليس باللين عبر رحلة عذاب روحى فى الحياة بوجه عام، كما نجد ذلك فى شخصية اوديب، وما نجده كذلك فى مسرح العبث المعاصر عند بيكيت على وجه الخصوص، مثل شخصية هام فى **نهاية اللعبة**، وكراب فى شريط كراب الأخير، والخمس

شخصيات ابطال مسرحية ماذا أين وهنرى فى رماد، وديدى فى انتظار جودو. وهو معنى يختلف كما هو واضح عن المفهوم الأرسطى للشعور بالذنب والمحرمات، كما جاء ذكر ذلك تفصيلا فى الفصل الخاص بهذه التيمة عند الأغريق، وان كنا نجد فى مسرح العبث المعاصر العديد من الشخصيات العبثية غير المدركة تتوافق مع المفهوم الأرسطى نذكر على سبيل المثال جوجو وبوزو ولاكى فى **انتظار جودو** ووينى فى **الأيام السعيدة**.

ولكن لتطور مفهوم الشعور بالذنب والمحرمات والادانة، الذى يقربنا من المفهوم القبطى والمصرى القديم المرتبط بالإنسان المتفوق الذى يبحث عن قوة عليا تنقذه من عذابه الروحى، سنتناول هنا بالتحليل بعض الأمثلة للبطل التراجيدى العبثى المدرك الذى يحاول أن يحقق المستحيل من خلال الممكن المتاح وفقا للطبائع التراجيدية، وان كان يعى فى نفس الوقت لا جدواها فى اطار عبثية الكون ذاته.

ففى مسرحية فى انتظار جودو على وجه الخصوص، نجد الكثير من التلميحات المرتبطة بالمشاعر سالفة الذكر وفقا للديانة المسيحية بمعتقداتها المتوارثة تتخلل ثنايا المسرحية، توحى بالعديد من المعانى المرتبطة بقوة ميتافيزيقية غامضة، بأمل ممطوط لانتظار وصول مخلص لا يعرف غير المحبة الخالصة للادراك الواعى بحقيقة الموت وعبثية الحياة ذاتها، ذلك المخلص هو ما نجده متضمنا الكلمتين الانجليزيتين «Didy» و «Gogo» لكن تدريجيا نلمح ان ذلك الاله هو صورة من اله مخلص صغير، مخيف وجحود وذلك ما يعبر بيكيت عن حقيقة أمره من خلال اسمه جودو Godot والذى لا يأتى فى الموعد المنتظر وذلك ما تعبر عنه الناقدة روزيت لامون ثم تعقب على ذلك بقولها:

> «هو أب محب وطاغية ظالم لسوف يجلب معه الراحة حينما يأتى ولكننا ـ الى أن يأتى ـ نكتشف أنه يعاق بلا سبب فهو يعامل الغلام المرسل معاملة حسنة بينما لا يعامل كذلك اخاه راعى الماعز وأنه نزق يرفض الحضور فى الموعد المضروب ويرجئه من يوم إلى آخر، بل لعله يتوقع من خلائقه أن تضرع اليه زاحفة على الأيدى والركب.»

وعلى ذلك يمكننا تبين تصوير بيكيت لشخصية جودو من عدة زوايا، من بينها الصورة المتوارثية التقليدية للرب الأب كما فى العهد القديم والجديد ـ وهى التى توحى بها شخصية الغلام المرسل ـ كمعادل موضوعى لشخصية جوجو ـ وصورة اخرى كرسول من

نوع آخر درامى متمثلا فى شخصية راعى الماعز ـ كمعادل موضوعى لفلاديمير أو ديدى ـ وان كان كلاهما على اية حال مرهون بنوع من الآله يرفض الحضور فى الموعد المضروب ويرجئه من يوم إلى اخر أو يرهن وصوله باذلال من ينتظره ـ وفقا لتصوير روزيت لامون ـ وكما نجده كذلك فى مختلف صور الآلهة الاغريقية، ولذا فهو «اله صغير» شبيه بصورة البشر العاديين، النرجسيين والمتسرعين وعلى ذلك يشبهه بيكيت خلال المسرحية «ببطل من أبطال سباق الدراجات» وبذلك التشبيه يقترب ذلك الآله من مفهوم يونسكو للابطال السياسيين، فى صورهم الممسوخة على أنهم الهة تتسابق، ومن هنا ينتاب ذلك الاله المتسابق ـ مثل السفاح فى قاتل بلا اجر ـ أى نوع من الشعور بالذنب تجاه من ينتظرونه، كمخلص لجزء من آلامهم ويقابل هذه الصورة شخصية فلاديمير (ديدى) كصورة مناقضة تماما لذلك الآله الصغير ـ أى جودو أواستراجون (جوجو) ـ فهو من اثقل قلبه النابض الفطرى بحب الانسانية وحمل عذابات وهموم الإنسان المعذب فيتقدم بفروسية لمساعدة البشرية على أمل أن يكون الخلاص فى الحب، لكنه مع ذلك لا يتوصل فى النهاية سوى لمعنى عبثية كل انواع العذاب والتى من بينها الشعور بالذنب او الخطيئة. فعلى حد قول كامى سالف الذكر، كيف يمكن أن توجد مثل هذه المشاعر دون وجود لاله رحيم؟!

وعلى ذلك نجد كل تلك الأنواع من المشاعر تتوقف تماما ولا نجد لها اى صدى فى مسرحية **نهاية اللعبة** بعد أن توصل «هام» إلى عبثية كل ذلك ازاء الموت.

ومن هنا فان «هام» الحاضر غيره فى الماضى ـ وهو مايوحى لنا بشخصية ديدى ـ لدرجة أن هام الأمس يدين نفسه لعذابه وجدانيا الذى أدى إلى شعور بالذنب ومحاسبة نفسه بحدة سبب له جرحا عميقا فى نفسه، وذلك مايتعجب منه كلوف كشخصية مناقضة ومضاده له.

ومن خلال الحوار القصير التالى بينهما تتضح هذه المعانى:

هـــــام: فى الليلة الماضيـة تطلعـت داخل صدرى فوجدت جرحا كبيرا.

كلــوف: تبا لك أنت رأيت قلبك.

وعلى ذلك فان «هام» الحاضر ـ الذى يقف فى منتصف خشبة المسرح ومنديله ملطخ بالدم ـ كمقتول فى الماضى على مايبدو من كلوف كصاحب سلطة ولذلك يتعجب من

أدراك هام لعمق ألمه ـ يقرر أن يتحول إلى قاتل ولكنه قاتل عادل، ليجسد لنا صورة جديدة للأنسان نصف أله، الذى حين يتطلع متأملا ماضيه فوجد قلبه مجروحا جرحا كبيرا كطفل مقتول، قرر أن يتوقف عن تجسيد صورة الأنسان نصف اله المصلوب المقتول حامل ذنوب البشر، إلى أله قاس حاد الطبع، شجاع وعنيد، بعد أن استنفد محاولاته الدؤبة ـ على ضوء شخصية ديدى ـ في البحث عن معنى لوجوده عن طريق حبه للأنسانية حين لم يجد من يتجاوب معه، حتى لاتصلبه انسانيته، دون جدوى، من جديد على الصليب الرمزى التاريخى الحى فيصير مصيره مثل المسيح على أيدى من كان يأمل أن يجد فيهم خلاصا له ومساندة. وذلك مايحاول «هام» أن يقنع به كلوف، الذى يبدو أنانيا ومحبا لنفسه. بل وحانقا على «هام» لتصوره أنه قاتل اباه وأمه المتمثلان فى تاج وناج القابعين في صندوقى قمامه.

لكن كلوف الذى يبدو حبيس طبيعته تجده غير قادر على الاقتناع برؤية هام، التى صارت حادة لاتعرف الشفقة كوسيلة للتطهر. وقد تبدو سخرية كلوف واضحة من هام وشعوره بالعدمية الذى يجعله مترفعا وغير مبال بما يقوله هام له كفيلسوف حكيم.. ومن خلال الحوار التالى بينهما تبدو سمات كل منهما المختلفة عن الآخر ـ وتصادم رؤيتهما ـ التى تقربنا من ديدى وجوجو ـ على أمل أن يكمل كل منهما الآخر يتسامح كل منهما مع نفسه ومع الآخر:

هـــــام: لم نشرع في أن.. أن .... نعنى شيئا؟

كلــوف: نعنى شيئا! أنت وأنا نعنى شيئا! (ضحكة قصيرة)
آه أنها مزحة لطيفة!

هـــــام: أنى أعجب (وقفة قصيرة) تصور لو أن كائنا مفكرا رجع إلى الأرض، ألا تغريه أن يأخذ عنا بعض الأفكار لو تأملنا مدة كافية.

لكن كلوف يبدو فى سلبيته قاتلا بحق وليس هام وان كان ممسكا بيده منديلا ملطخا بالدم الذى يعنى هنا قتل كل من تمثله التقاليد المتوارثة العبثية التى من بينها الشعور بالذنب على النحو الذى تجده فى نظرية أرسطو المتسمة بطابع التسليم لنظم سلطة المدينة والشعور بالذنب مرتبط فيها بالطبع لمسامحة أصحاب السلطة من أى جرم. وعلى ذلك فان

موقف كلوف الساكن فى مواجهة كلمات هام وكذلك تأمله لكلماته يوحى بتخوف الأول من الثانى. وقد يبدو ذلك طبيعيا تماما، فطبيعة كلوف مرتبطة بتقاليد المدينة الاغريقية على النقيض من طبيعة هام المرتبطة بنظم المدينة العالمية وذلك لتخلص الثانى من فكرة الشعور بالذنب أو الادانة بسفك دماء من يستحقون ذلك لعدم صلاحيتهم - وأن كانوا أقوياء مثل كلوف - وفى نفس الوقت يبدو جبانا وهو يتأمل هام فى نهاية المسرحية فى صمت، حين يواجهه بنفسه على أنه لايختلف كثيرا فى الماضى أو الحاضر عن الصورة التى عليها ناج وتاج القابعان فى صندوقى القمامة والذى سيصير مثلهما فى المستقبل لانانية كل منهما وعدم شعور أى منهما بالذنب أو الادانة لنفسه ازاء عبثية موته فى ظل شعور باللامبالاة التى حلت محل من كانوا ينتظرون على أمل وصول جودو المتمثل فى الاله الصغير. نخلص من هذا إلى ان الشعور بالذنب وارتباطه بالتحريمات الخاصة بنظم مجتمع المدينة لم يعد هو الذى يؤدى إلى التطهر وأنما المشاركة فى عمل يجعل من حياة الأنسان معنى يستفيد منه الآخرون فيما بعد كما يطلب ذلك «هام» من «كلوف» حين يتصالح كل منهما مع نفسه ومع الآخر فيشرعان فى عمل سويا بدلا من أن يصير كل منهما كما لو كان عدوا لنفسه وعدوا للآخر. وبذلك يصلان إلى معنى الصفح والغفران الحقيقيين من خلال رحلة عذاب طويلة مع النفس تصهره فتطهره.

وعلى ذلك، يبدو على «كلوف» وهو يتأمل «هام» الواقف وسط خشبة المسرح - بمنديله الأبيض الملطخ بالدم - دون أدنى شعور بالذنب لما يحدث حوله على الأرض من موت ضحايا أفكارهم مثل تاج وناج، أنه (أى كلوف) قد بدأ يفكر فيما يقوله له «هام» عن كل ذلك وهو واقف فى نهاية المسرحية بالقرب من الباب، الوضع الذى يوحى بامكانية خروجه من سجن تفكيره المحدود الآنى واستسلامه المتسم بالضعف بدلا من الحدة مع النفس ومع من يستحقون ذلك أيضا ممن يقتلون حياتهم بأيديهم مثلما يؤمن بذلك. «هام» وان كان ضحية لتلك الحدة التى لم تتولد إلا من الشعور بالظلم والاضطهاد وادانة الآخرين له بجرائم هو برئ منها تماما، وهم المدانون والمذنبون فى حق أنفسهم وفى حق غيرهم بالتالى، ومع ذلك لايشعرون بالذنب.

الباب الثالث

أثر التراجيديا الإغريقية
ومسرح العبث المعاصر فى الغرب
على المسرح المصرى

كان هناك دائما فى مختلف العصور من يدافعون عن معقولية العالم الكونى والانسانى مذللين عقبات الفكر الذى يستشعرون عبثيته فى نفس الوقت سواء من الفلاسفة أو الأدباء المفكرين والفنانين.

ويقابل ذلك التذليل من ناحية أخرى فكر آخر مناقض له ومنتقد أياه.ولايملك العصر الحديث بالطبع الا أن يعيد تكرار الموقفين كبدائل لامفر منها عن صور التخلص من الحياة العبثية كالانتحار الحقيقى أو الفلسفى أو غيره من مواقف الانهزام فى مواجهة عبثية الوجود بمختلف نظرياته وايدولوجياته، وعلى وجه الخصوص بعد أن نزع العلم القناع عن اللامعقول الكونى فى اطار عصر التكنولوجيا والرياضيات الحديثة الهندسية والحسابية والفلك ومختلف العلوم الأخرى وعلى الانسان العبثى المدرك وغير المدرك أن يتعايش مع واقعه كضرورة لامفر منها ومواجهته بشجاعة من أجل الوجود. فما يجده سببا للموت هو فى ذات الوقت سبب للحياة تلك المقولة الشهيرة التى وضع البير كامى يده عليها من خلال اسطورة سيزيف كرد فعل للحرب العالمية الثانية والتى بعدها ظهرت الحركة الطليعية فى أوروبا وامتدت الى مصر وعلى وجه الخصوص بعد حرب ١٩٥٦ (ومن بعدها حرب ١٩٦٧). اذ تبلورت كثير من المفاهيم التى كان من أهمها الموت والحب والعدالة والحرية وغير ذلك من تيمات هذا البحث، كخلاصة تأملية فلسفية توصل اليها دون رياء أو نفاق أو خداع للنفس كتاب مسرح العبث سواء فى الغرب أو فى مصر، وبوعى يتكاثف معه عبثية وضع الانسان فى الكون كجزء من ذراته المتكاثرة.

ونفس الظروف تقريبا هى ما كانت فى العصر الأغريقى اثناء كتابة التراجيديات التى كان محورها الحروب وسفك دماء الأبرياء وغير الأبرياء الشئ الذى أدى فى النهاية الى ثورة يوديبيديس على جميع الأوضاع العبثية، ومع ذلك كان هناك من يدافعون عن معقوليتها!

هذا التقابل والتضاد والتناقضات فى الأفكار والأفعال هى التى يعبر عنها كتاب مسرح العبث فى الغرب ومصر كما كان الحال عند الأغريق.

وأن كان من خلال ذلك لايبرهن العقل الا على قدرته فى تثبيت مطامحه فحسب، دون قدرته للوصول الى نتائج حاسمه لقيمة الحياة ومعقوليتها التى تنتهى حتما بالموت لبشر يظهرون فجأة ويختفون أيضا فجأة كما لو كانوا أشباحا مثلما كان يرى ذلك صامويل بيكيت ومن قبله بكثير أيسخيلوس كما بينا ذلك فى الفصول السابقة، وكما سنرى ذلك أيضا فى هذا الباب.

ومن هنا يبدو واضحا تماما أن التاريخ يعيد نفسه بمحاولات كل من يدافعون عن معقولية العالم ولامعقوليته على مجرى الزمن الذى يوضح لنا ثبات الموقفين.

هذا الثبات يعمق لنا توضيح الرؤية للتاريخ مثلما يوحى لنا بأهمية الدراسات للأدب الأغريقى الذى من خلاله نستقى بشكل جذرى بذور مسرح العبث فى الغرب وفى مصر من خلال تراجيديات كل من ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس بل وغير ذلك من علوم حاولنا الاشارة اليها عبر حديثنا السابق عن الأغريق الذين يمثلون حضارة كاملة يستمد الغرب منها فى العصور اللاحقه كثير من المفاهيم والعلوم الانسانية ويطورونها .

وأن كان كل من الأغريق والغرب فى حقيقة الأمر يدينان بالفضل فى ذلك لقدماء المصريين وحضارتهم العريقة التى مع الأسف لم تحظ بالاهتمام الكافى لأظهار تلك الحقيقة بالقياس والمقارنة التى يمكن أن نصل عن طريقها لنتائج حاسمة تفيد بأن كل الحضارات تدين بالفضل لقدماء المصريين فكرا وعلما وفنا سواء بالنسبة للانفعالات الانسانية أو الرؤى الابداعية أو الأسوار التى تحيط بالإنسان المصرى القديم، وما تتضمن تلك الاسوار من أسرار ذاتية أو ميتافيزيقية يحتار المفكرون والعلماء حتى الآن فى التوصل الى كثير منها.

وعلى ذلك يصعب التوصل إلى الحضارة المصرية دون الاستناد إلى الفكر الاغريقى للأضافة اليه أو الحذف منه أو تقليده فهو ما حفظه لنا التاريخ للوصول من خلاله عن طريق المقارنات والتحليلات الى فكر القرن العشرين بوجه عام فى مختلف فروع المعرفه كرؤية مستقبلية للقرن الحادى والعشرين.

وهذه الأهمية للأدب الاغريقى ومختلف علوم المعرفة توصل اليه اقلة من الأدباء والمفكريين المصريين من أهمهم طه حسين وفؤاد ذكريا وعبدالغفار مكاوى ويحيى عبدالله واسماعيل البنهاوى وصقر خفاجه وعبدالمعطى شعراوى وفوزى فهمى وغيرهم بدرجات تتفاوت فى تقدير العلوم الانسانية للأغريق. وعلى ضوء تلك الأهمية للحضارة الاغريقية نسمع البيركامى يقول لنا عن نفسه:

«أنا لا أتخذ لى دورا فى الصراعات الشائعة لأننى احب أن يغطى العالم بالدراسات الاغريقية والأعمال الفنية العظيمة الانسان الذى تجتاحه هذه الرغبة هو ما أنا عليه.»

وعلى ضوء هذه الكلمات يعبر لنا كامى ويعمق أهمية الدراسات الكلاسيكية الاغريقية لمختلف الحضارات سواء عن طريق الترجمة أو من زاوية الدراسات النقدية أو التأليف المسرحى وغير ذلك من علوم كمحاولة للكشف عن كثير من التابوهات كتقاليد متوارثة مأخوذة عن قدماء المصريين وأساطيرهم من سطور مكتوبة أو نقوش مصورة محفورة على الأحجار وغير ذلك من مواد استطاع الباحث الفرنسى شامبليون على سبيل المثال أن يضع يده على كثير منها لفك رموزها وكذلك فعل الكاتب الروسى ايمانويل فليكوفسكى من خلال كتابه أوديب وأخناتون الذى يثبت فيه أن ثمة علاقة جنسية كانت بين أخناتون وأمه فى الخفاء.

وفى تصورى أنه كان يصعب على فليكوفسكى اثبات ذلك مالم يكن هناك تمحيص ودراسة لتلك الأسطورة وغيرها عند الاغريق على مر العصور.

اما من زاوية التأليف فنجد عددا قليلا جدا من الكتاب المصريين الذين عزلوا انفسهم بأرادتهم الحرة عن الصراعات الشائعة ـ مثل اسماعيل النبهاوى ، عبدالغفار مكاوى ويحيى عبدالله الزين هم موضوع هذا الباب أساسا ـ مثلما فعل ألبير كامى حتى لايشكلون من أندماجهم الكامل فى عبثية الحياة واقعا معاشاً يجعل من الحياة نفسها ككل العبث ذاته مجسدا. فيحول بينهم وبين التأمل والتحليل الموضوعى للتيمات العبثية من خلال أعمال درامية على ضوء الفكر الكلاسيكى الاغريقى للكشف عن تلك المعانى العبثية المكتسبة من الاغريق، كما حدث بالنسبة للمسرح المعاصر الغربى خاصة عند صامويل بيكيت ويونسكو، للذان تجمع أعمالهم بين طبيعة الفكر الكلاسيكى المتوارث عن الحضارة الاغريقيه والفكر الكلاسيكى الغربى الحديث المستمد من النظرية الفاوستية التى تركت

بصماتها بوضوح على الكتاب والفنانين المعاصرين بوجه عام وان كانت تلك النظرية كذلك هي انعكاس لحضارة الشرق كالصين والهند وبشكل جوهرى الحضارة المصرية القديمة. ونفس التأثير والتأثر نجدهما ايضا فى الاعمال الدرامية لكتابنا المصريين موضوع هذا الباب. مثل اسماعيل البنهاوى من خلال مسرحية **أفيجينيا**. وتوفيق الحكيم فى مسرحية **أوديب** المستمدة من أوديب ملكا لسوفوكليس، ومسرحية **بيجماليون** المصاغة على ضوء أسطور ة اغريقيه بنفس الأسم، وكذلك مسرحية براكسا المستوحاه من ارستوفانيس. كما نجد لفوزى **فهمى** مسرحية **عودة الغائب** المستمدة من **أوديب ملكا** لسوفوكليس **والفارس** والأسيرة المأخوذة عن **اندروماخى** ليوربيديس.

ولعبدالغفار مكاوى مسرحية مستوحاة فكرتها من اوديب ملكا أيضا وهى دموع اوديب . وهناك كاتب آخر هو يحيى عبدالله نجد أن كل أعماله الدرامية مستوحاه من الأدب الكلاسيكى الاغريقى يصيغها لنا على ضوء الأعمال الكلاسيكية الغربية المعاصرة وبذلك يقربنا من المسرح العبثى الغربى كما عند صامويل بيكيت وان كان بالطبع يختلف عنه تماما من ناحية الأسلوب والروح كفرد له تميزه وخبرته الحياتية الخاصة، فى اطار مجتمعه. وأن كانت حيرته الميتافيزيقية متمثله فى اطار مدرك لمعنى المدينة العالمية، أو بتعبير آخر المواطن الكونى Cosmopolitan.

ومن هذا المنطلق سيكون تركيزنا على مسرحه فى مناقشة التيمات العبثية السالف ذكرها كامتداد للحضارة الكلاسيكيه الاغريقية والكلاسيكيه الغربية الحديثة، المتأثرتان كلاهما بالحضارة المصرية القديمة كما سبق الاشارة الى ذلك.

هذا بجانب ضرورة الاشارة الى مدى تأثر الكتاب المصريين الآخرين الذين تناولوا معالجة الأساطير الاغريقية بالحضارات المختلفة، على أساس تداخل التيمات جميعها بعد أن سبق لنا تحليلها تفصيلا.

ولنبدأ بتوفيق الحكيم فى مسرحية **أوديــب** الذى يستخلص لنا فى نهايتها امكانية استمرار اوديب وجوكاستا كزوجين ـ ربما لتأثره بالقصة التاريخية المصرية القديمة عن اخناتون وعلاقته بزوجته وأمه فى نفس الوقت ـ لكن التحريم لتلك العلاقة يجعل تأثير التابو داخل جوكاستا يصبح اكثر تغلغلا داخل أعماقها وأكثر تفاعلا من أى منطق عقلانى على مدى عصور التاريخ. فتقدم جوكاستا فى النهاية على نفس الحادثة المأساوية (Tragic) بانتحارها ويتبعها أوديب بحادثته الأكثر مأساوية بفقئ عينيه. وبذلك يعيد التاريخ

نفسه اذا ما كانت المفاهيم واحدة لأشياء ثابتة فى نطاق الحب والمحرمات والشعور بالذنب وعقاب الانسان لنفسه حتى أن لم يكن مسئولا كلية عما يحدث. لأنه ربما قد نسى أن حريته ليست حرية مطلقة وأن من العدالة أن يحاسب الإنسان نفسه أولا بأول ويعاقبها كذلك بشكل أو بآخر وفقا لرؤيته لما يجب أن يكون كمعنى مطلق تمشيا مع قوانين الطبيعة للانسان المتحضر.

اما صياغة الحكيم لأسطورة بيجماليون فان الفنان بيجماليون يتوصل فى نهايتها إلى أن الفن أهم من ممارسة الحياة اليومية التقليدية والحب والزواج. فقد كان يصبو إلى ان يكون زواجه من جالاتيا مدخلا إلى المرتقى ـ كما أوصى نيتشه بذلك ـ ولكن عندما تجسدت جالاتيا فى صورة امرأة عادية فى اطار الحياة اليومية العبثية وعدم اهتمامها بمتطلبات بجماليون الروحية فى ظل حبه لها، كصورة مثالية نموذجية للمرأة، وما ينبغى أن تكون عليه كزوجة لفنان يطمح للوصول بها ومعها، الى الجنة على الأرض. لكنها قد تحولت من الهة من الهات الالهام (Musae) الى بديل مرادف للالهة «ديمتر» لانها لم تمكن من ان تكون الهة الحكمة «تحوت» كما عند المصريين القدماء أو هيرا مثلا أو أثينا كما عند الاغريق. ومن هنا فقد حسم الحكيم حيرة بيجماليون بعودة جالاتيا ثانية الى مجرد تمثال، وبقى هو فى العراء نصف مجنون، وحده يبحث عن المطلق الذى لم يجده مجسدا فى المرأة التى أحبها. وبذلك صارت تمثالا من جديد وذلك أفضل عنده من امرأة لايهمها ولايعنيها من الحياة غير الاهتمامات الدنيوية العادية المرتبطة بالحياة التقليدية العبثية ، دون وعى أو ادراك لطبيعتها وخطورة ذلك على التطور الإنسانى الحضارى. فبقيت المرأة كما هى عنصر تدميرى للحياة أكثر منها دافع خلاق، كفرد، لإنحصار رسالتها الحياتيه فى الانجاب والتكاثر لحفظ النوع، وهو نفس الدور الذى كان للمرأة فى عصر الاغريق، وهو نفس الدور الذى تلعبه المرأة غالبا فى مصر حتى الآن.

اما فوزى فهمى فنجده، كما ذكرنا، قد عالج هو الآخر فى مسرحيته **عودة الغائب** المستوحاة من **اوديب ملكا** موضوع حرية الإنسان وارادته فى الحياة بأسلوب الدراما الاغريقية حتى فى العبارات الطويلة جدا للجوقة التى تعلق على أحداث من خلال رؤيته، عن مسئولية الابطال التراجيدين لتقرير مصائرهم بانفسهم على أساس أنهم هم المسئولون عن افعالهم وليس للآلهة العبثيين دخل فيما يحدث لهم من مآسى. وان طبائع الابطال التراجيدين هى المتحكمة فيهم والتى تقودهم الى سقوطهم التراجيدى. وهو نفس المعنى الذى نجده عند توفيق الحكيم أيضا. وهذا ما تعبر عنه كذلك مسرحية الفارس والأسيرة.

والحقيقة ان هؤلاء الكتاب قد التزموا الى حد بعيد بالصياغة المسرحية التقليدية على ضوء نظرية أرسطو فى الدراما والتى هى كما نعلم تحليل شخصى للتراجيديات الاغريقيه من خلال رؤية ارسطو لها وهى تحليلات متأثرة بالطبع بالظروف السياسية فى عصره كما هو الحال بالنسبة للتقاليد الاجتماعية والدينية التى تعبر عن النفس الاغريقية النقيضة للنفس الفاوستية كما ألمحنا الى ذلك .

وان كانت تجربة عبدالغفار مكاوى لمسرحية دموع أوديب مستوحاة بالطبع من سوفوكليس الا أنه يكشف لنا النقاب عن تلك الأبعاد المرتبطة بالمدينة (Polis) كما سنوضح ذلك بعد قليل. بجانب صياغتها بأسلوب عصرى. كذلك الحال بالنسبة لمسرحية اسماعيل البنهاوى **افيجينيا** التى تتميز بالايجاز الشديد فى الحوار كما يستغنى كذلك عن الشكل التقليدى للجوقة وسمات أخرى سنتبينها أثناء تحليلنا للتيمات العبثية من خلال النص الذى يجمع بين الفكر الكلاسيكى الاغريقى والغربى معا.

ولذلك سنتناول مسرحية **افيجينيا** اسماعيل البنهاوى بالتحليل وكذلك مسرحية **دموع اوديب وزائر من الجنه** لعبد الغفار مكاوى وبعض المسرحيات ليحيى عبدالله. مثل هل كان ذلك ممكنا؟ ومسألة لبنى وسكان ما بعد ريح الشمال تلك المسرحيات الثلاث التى نرى أنها تمثل ثلاثية . وسيكون تحليلنا للتيمات المختلفة من خلال اعمال الكتاب المصريين الثلاثه كل منهم على حدة.

تبدأ مسرحية **افيجينيا** لاسماعيل البنهاوى بحوار بين الأمراء الذين كانوا يتنافسون على الزواج من هيلينا ومعهم يتحدث الأمير أوديسيوس والذى كانت نفسه تأبى التنافس على حب امرأة للزواج منها ثم ينتقلون للحديث عن الحرب والجنود الذين يرى اوديسيوس انهم لايشعرون ولايعرفون القلق الا فى صورة تفجيره فى الضحك والشرب كما يرى مينيلاووس ذلك ايضا ويصفهم أياس بأنهم «كالماشية تسوقهم حيث تريد. اذهبوا يذهبون، حاربوا يحاربون، انتظروا رد ارتميس ينتظرون». ويظهر من الوهلة الأولى اختلاف شخصية القائد اخيليس عن الجميع الذى يرفض ابتهالاتهم وصلواتهم وكذلك موقفه المضاد من الكاهن الأكبر كالخاس الذى ذهب ليستطلع رد ارتميس، الذى جاء به بعد غياب طويل يوحى بأن ثمة علاقة فى الخفاء بين الالهة وبين الكاهن، الذى يصفه اخيليس بالنفاق لمباراته المنمقة بابتهالاته لاله البحر بوسيدون حتى تهدأ الرياح.

غير أن طلب ارتميس لتحقيق ذلك كان التضحية بحياة افيجينيا ابنة القائد العام اجاممنون، الذى قتل ظبيا بارتميس كنوع من الانتقام والتكفير كذلك عن تلك الخطيئة فى حق الالهة . اما الجنود الذين يقتلون بلا ذنب جنوه فلا أحد ينظر إلى أمرهم أو يفكر فيهم سوى قائدهم الذى يشعر بهم كواحد منهم فيقول دفاعا عنهم وعن حريتهم وموقفه العدائى من الحرب:

«من السذاجة أن نحسب انهم يريدون الذهاب الى الحرب من أجل ماذا يحاربون؟ يذهب الواحد تاركا أسرته، مغامرا بحياته، فماذا يدفعه الى الحرب، هه؟

انظر إلى أنا. أنا جندى، اشبه جنودى الى حد بعيد. أنا محارب، لا أختلف عن أى محارب يتبعنى الا لكونى المثل الأعلى للمحاربين، ومع هذا لم أحارب؟ اصارحكم أن مبرراتكم لهذه الحرب لاتستهوينى، لا أهضمها بل لا أكاد أفهمها ولا أهتم بها.»

ولعل جملة أوديسيوس التالية تعبر عن الهدف الحقيقى من الحرب أفضل تعبير كما تكشف عن المبررات الحقيقية للحرب:

«ماذا تتوقعون من اناس ليست اطماعهم فى الحرب كاطماعنا؟ وليس لهم سلطان الأمر والنهى الذى لنا، ومصائرهم فى أيدينا.»

بهذه الكلمات يتضح لنا البعد الحقيقى الذى لايتحقق من خلاله اى معنى للحرية أو العدالة الالهية المتمثله هنا فى اصحاب الاطماع والسلطان الذين يسوقون هؤلاء الناس كالماشية بالفعل وأن كانوا بالطبع يتألمون ويقلقون ومشاعرهم لاتقل عن اخيليس فى شئ سوى فى تفجير قلقهم فى الضحك والشراب ـ كما يقول أوديسيوس لمينيلاووس ـ ثم يأتى اجاممنون بعبارة تفيد معنى عبثية القضاء والقدر حين يسلم الأغلبية بها ويستسلمون لمنطق الخرافات التى تكمن فى الدين فيجردون انفسهم من اى مقاومة لقدرهم لتحقيق حريتهم من اجل الوجود بدلا من المخدر الذى يؤمنون بقوته الوهمية المتمثلة فى الالهة فيقول:

صدقونى انكم تبالغون كثيرا فى تقدير قوى الآلهة. أنا لا انكر الآلهة او قوتهم، ولكن قوتهم كأى قوة تقاس بما يقابلها.

الناس يستكينون فى استسلام مريض لما يسمونه قضاء الآلهة.

أي قضاء هذا؟ انهم ـ لضعفهم ـ لايستطيعون أن يصفوا أنفسهم بالضعف ، وينسبون فشلهم الى قوة الآلهة وسيطرتهم .
لماذا لايصارعون الاحداث، لوكانت لديهم القوة الذاتية الحقيقية ؟
أو لم تكن؟ ... لماذا؟ لأن الاحداث من صنع الألهة!
ماذا يمنعهم من ان يدفعوا أنفسهم الى الأمام؟ قضاء الآلهة!
ما سبب هزيمتهم في آمالهم التي لايثابرون على تحقيقها؟
ارادة الآلهة. ثم أن امالهم هذه ربما تكون وهمية ناجمة عن خيال يستحيل تحقيقه. وان كانت امالهم معقولة، فلم لايصمدون؟ لالشئ، لالشئ سوى ضعفهم أو أستسلامهم ليأس مخدّر بخرافات الديانة.»

بسبب كل تلك المعاني التي تعبر عنها هذه العبارة القوية في معناها تكمن مأساة الجميع وعلى رأسهم افيجينيا التي ترحل عن الحياة بسبب ايمانها القوى بالالهة العذراء أرتميس لسذاجة تفكيرها التي كانت الكترا أختها تناضل من أجل أن تصمد في وجه الآلهة وكذلك الامراء اصحاب الاطماع، دون جدوى. وهذا ما سنعود للحديث عنه في نهاية تحليلنا لهذه المسرحية التي تشتمل على عبثية كل التيمات التي عالجناها في الفصول السابقة.

وفي الحوار التالي بين اجاممنون وادوسيوس يتكشف لنا عبثية الايمان بالأديان وبالآلهة الضعيفة غير القادرة على حماية مجرد ظبي من الموت والذي يعادل هنا موت افيجينيا. كما يتضمن كذلك عبثية العدالة الالهية فيفند اجاممنون لأوديسيوس ولجميع الامراء حججهم الباطلة على النحو التالي:

أجاممنون: يا صديقي، ان كان للآلهة يد في مصائر البشر فأنهم يظلمون، ومادامو يظلمون فهم ضعفاء، واذن فيما صراعهم. أترى؟ لماذا لم تستطع ارتيميس أن تحمي ظبيها من سهمي؟

اوديسيوس: الا تتخيل انها كانت تستطيع حمايته وتركتك تقتله؟

اجاممنون : تستطيع، وتركتني؟

اوديسيــون: نعم
اجاممـنون : ولم ليس لا؟ اذ كيف لاتحميه وهو اثير لديها؟

ويستمر اديسيوس في جدله بأسلوب تفكير يصفه اجاممنون بلغة الكهنة الضعفاء المستفيدين من الآلهة كأناس مقربين يعترفون أنهم ليسوا بخالدين ثم يقول في النهاية:

اجـاممـــنون: هذا كلام كهنه. مازلت أقول لم تركتنى وهى تقدر على منعى؟
أوديســيـوس: نحن احرار رغم قدرة الآلهة على تقيدنا ها هى قد أوقفت كل سفننا امام الشاطئ لايمكنها أن تعبر البحر لقد كنت تعبث يا أجاممنون.
أجاممنـــون: انها تنتقم ، هه؟
أوديســيوس: نعم
أجاممنــون : لو أنها كانت تستطيع حماية ظبيها، أكانت تضطر الى محاولة الانتقام؟ هذا ضعف. لقد كانت ضعيفة أمامى يا اوديسيوس.
أوديسيوس : ضعف؟
اجـاممنــون : اما كان اجدر بها أن تحتفظ به ـ لو كانت تستطيع ـ بدل أن تفقده وتنتقم لفقده؟
أيـــــاس : أجاممنون..

وبتدخل إياس في الحوار يتحول اجاممنون فى مبارزته بالمنطق القوى، ومع ذلك يسير اياس على نحو ما كان يتحدث اوديسيوس عن الخوف والضعف والقوة وان الإنسان لا ارادة له فهو مسير وأن كان مخيرا ذلك المنطق الذى يتسم بالتناقض فى مواجهة منطق اجاممنون القوى عقلانيا.

لكن حين يأتى كالخاس من معبد ارتميس يؤكد بجواره مع اجاممنون على منطق الامراء فيقول حين يسأله اجاممنون عن تأخره عندها:

كـالخـاس: لم يكن تأخيرى أو اسراعى فى يدى، بل فى يد ارتميس، ليس فى يد البشر مصائرهم وانما فى يد الآلهة يا اجاممنون.
أجاممنون: المهم ماذا كان ردها؟

وحين يعلم أجامنون بما طلبته ارتميس لم يملك الا أن يحدث نفسه شاردا ويقول: «يالثأر الآلهة: أى انتهاز حقير للظروف».

واذا ماتتبعنا منطق الحوار بين الامراء وبين اجاممنون من ناحية وكذلك منطق اخيليس للجميع، نجد أن اقلهم انتهازية للظروف أجامنون واخيليس وأن كانا فى النهاية لايملكان غير الندم والشعور بالذنب بعد أن يتم الفعل الآثم الحقير بقتل كالخاس لافيجينيا على المذبح حين أتت بها الكترا بحجة زواجها من اخيليس وفقا لما قاله أجاممنون لزوجته كليتمنسترا، التى جهزتها كاجمل وأرق عروس فى اليونان كلها. وذلك على الرغم من محاولات الكترا الفكرية والوجدانية المضنية الى حد انها كادت أن تتقيأ من شدة توترها العصبى فى المعبد، لتمنع المصير، الذى قررته أرتميس ونفذه كبير الكهنة المنافق كالخاس – كما يصفه أجاممنون – ووافق عليه الامراء، كل وفقا لمنفعته الذاتية من وراء تلك الفعلة الشنعاء للاقدام على الحرب. وقد يبدو لنا أن ما كان يحمسهم على الحرب هو الانتقام من هيلينا التى رفضتهم وتزوجت من مينيلاووس عن طريق الاقتراع، وبذلك يريدون حرمانها ممن قد اختارته بارادتها أى باريس. وأن كانت هيلينا لاتقل دونية عن باريس – بل تزيد – حين خان كلاهما ثقة مينيلاووس حين استضاف باريس فى منزله وتركه مع زوجته فى خلوة فخاناه ثم هربا معا الى طرواده. ولكن اذا عدنا للحديث ثانيه عن افيجينيا سنرى انها ماتت بارادتها لكونها مستسلمة لمنطق الأمراء وكالخاس فى الدين الى حد جعلها بائسة ويائسة تماما من الحياة التى تتركها لأنها كانت تتشوف الى حياة مثالية على الأرض لم تستطع تحقيقها فتمنت لاختها ان تقدر على تحقيقها بدلا منها، لكن على ألا تنساها أبدا طوال حياتها وهذا كل ما كانت تريده من اختها. فلو كانت رفضت الموت كان من الممكن أن يساندها اخيليس الذى كان يقول ردا على فكرة التصويت من اجل قتل افيجينيا من أجل المصلحة العامة وشرف البلاد المهدر – زيفا – «كيف هذا؟ ليست افيجينيا مجرد شئ، وانما هى روح حرة فى أن تعيش».

هذا الرد الذى ليس ضد منطق الامراء فحسب، بل أجاممانون كذلك، لايمان اخيليس بالفرد أولا، كروح حرة من حقها أن تختار. وهذا ماكان يقوله لها كذلك أجاممنون، وأن كان حديثه مع افيجينيا يتضمن، بذكاء، أجبار افيجينيا – المطيعة لابيها بشكل مطلق – على الموافقة لقوله لها أنه اذ يوافق على تنفيذ موتها – لو وافقت هى – سيكون بدافع من واجبه الذى يقدسه لكنه يأتى بعدها، وقد كان يناديها «افيجينيا، يا الهتى». وعلى ذلك

النحو المتناقض الفوضوى تكشف الكترا وتزيح الستار عن ازدواجية منطقه بحوارها التالى معه بعد أن توجه حديثها الى كالخاس الذى تراه منافقا واستغلاليا للظروف.

الكترا: (لكالخاس) كف عن صلواتك هذه (تلتفت الى اجاممنون) ابى لن يحدث هذا اتسمع؟ اتسمعون كلكم؟ لن اترككم تذبحونها كالشاه. يا أبى انها افيجينيا.

أجاممنون: لم أكن اتوقع أن يأتى يوم كهذا يالكترا، ولكن..

الكترا: أنت قسوت إذ سمحت بهذا، وكنت تقول أنك تحبها، فأنت اذن تكرهها. أنت كذبت، وكنت تقول أن الخيانة ضعف، فلست اذن قويا، والا فلِم لَم تمنع هذا؟ ـ تكلم يا أبى ـ لم لا تمنعه الآن؟

أجاممنون: واجبى يا ابنتى، يرغمنى على أن أضحى بأعز ما لدى.

الكترا: واجب؟ أى واجب هذا؟

أوديسيوس: يا الكترا، لتعبر السفن البحر، يجب على أجاممنون أن يضحى. انه القائد العام وواجبه أثقل من واجباتنا.

الكترا: قلت أن هذا واجب عليك ـ أتسمع؟ ـ الواجب عليك أن تمنع قتلها.

أجاممنون: (مقاطعا) الكترا، هذا معناه أن لن تكون هناك حرب.

الكترا: (مسترسلة).. عليك أن تمنع قتلها مهما حدث. ألتعبر السفن البحر تضحى بابنتك؟ فكر ياأبى. كنت تقول لى دائما: فكرى بحرية يا الكترا. لم لا تفكر أنت الآن؟ أليس هذا حراما؟

أجاممنون: يا الكترا ليس أمامى أن أختار.. كنت أتمنى أن.. لو كان يمكننى أن.. (يضم قبضته الى جانبه).

الكترا: (مقاطعة) أبى.. إن كان واجبا عليك أن تضحى بها، فاعلم أن ذلك ليس من حقك. ليس من حقك أن تسلبها حياتها ظلما، ولو قلت انك أنت الذى وهبت لها هذه الحياة.

ثم يأتى دور كبير الكهنة كالخاس ليفلسف موت افيجينيا بمنطقه العبثى من خلال الحوار التالى بينه وبين الكترا الذى يريد أن يوحى لها به أن الموت ليس شرا وليس ظلما بل عدالة وحكمة لها نظامها الدقيق وإن كانت الحقيقة على عكس منطقه تماما:

كالخاس: لم تتخيلين يا ابنتى أن موت أختك شر؟ العالم ياابنتى ملىء بالشرور.

الكترا: (محررة جسمها) قتلها خطأ ظلم. كل شىء هنا خطأ، وظلم فى ظلم تريد أن تقول انها بموتها تبتعد عن الشرور؟ لم لا تموت أنت؟

كالخاس: الآلهة تريدها هى يا الكترا.

الكترا: ألم يكن أجدر بك، بدل أن تبشر هكذا هكذا بالموت بعدا عن الحياة المليئة بالشرور أن تقتل نفسك لتثبت لنا ايمانك بما تقول؟

كالخاس: ماذا تقولين ياابنتى؟ لكل مخلوق رسالة يؤديها ساعيا على الأرض تنتهى وقتما يشاء الآلهة.

الكترا: ورسالة افيجينيا أن تموت؟

كالخاس: نعم.

الكترا: الآن تستطيع أن تجزم؟ لم لا تقول الآن من يدرى ياابنتى؟ هه؟

افيجينيا: كفى ياالكترا. كفى، أرجوك.

إن أفجينيا على ما يبدو مدركة لكل التناقضات بين الأقوال والأفعال مما يؤدى إلى الفوضى والظلم بل عدم تحقيق أى قيم انسانية مثل الحب والحرية والعدالة أو الصداقة بين الأقارب قبل الغرباء. فهى على الرغم من أنها تبدو محلقة فى عالم مثالى مرتبط بالميتافيزيقيا فهى فى نفس الوقت مرتبطة بأرض الواقع، ولكنها يائسة منه لافتقاد القيم الرفيعة العلوية فيمن يعيشون على سطحها، ولعدم قدرتهم على ادراك أنهم جزء من الطبيعة المسالمة. فتقول لالكترا قبل موتها، الذى يوحى بانتحار فلسفى كما توهم الآخرين

لتهدئتهم، كقديسة، أنها تموت برغبتها بل وغير حزينة ـ وإن كان من الضرورى أن يقف الجمع ضد ذلك الموت التعسفى الظالم:

افيجنيا: (مداعبة شعر أختها) لم تبكين ياالكترا؟ لا تكونى أنانية يا أختى. أنت لم تكونى أثرة أبدا. ألا تدركين أن فى هذا راحتى؟

ثم تعود وتوصيها أن تقوم بفعل بعض الأشياء من أجلها حتى تخلد ذكراها فى نفسها، كأوفى صديقة وأخلص أخت:

افيجينيا: سأسألك شيئا آخر. أنا واثقة أنك ستجيبيننى اليه، حين تعودين، يمكنك أن تطلى من نافذة حجرتك، ولو مرة واحدة كل شهر وقتما يتلاشى القمر، حين يوشك الليل على المغيب؟

ثم تضيف قائلة لأختها وهى محلقة فى الكون كجزء منه:

«الكترا.. تأملى فى هيام ذلك الكون الملىء بالأرواح النقية الساهرة التى تحرسها فوقك آلهة النجوم الحانية تذكرين وقتئذ، وفكرى فى أنى كثيرا ما كنت هناك ـ وحيدة ـ أصلى للآلهة فى نفسى، رانية إلى الطبيعة المسالمة التى تمتد أمامى بعيدا حتى تختلط مع الأفق فى الظلام، فيغلبنى ضعفى فأبكى، نعم، كنت أبكى ياالكترا، فتسكن السكينة صدرى.
أنت تفهميننى ياأختى. فلن تسخرى منى، أليس كذلك؟ هذه أمانة أحملها لك.»

ليس ذلك فحسب، بل انها توصلها بفعل شىء أرضى:

«.. نسيت. كيف أنسى هذا؟ الفقراء.. الفقراء لا تنسى الفقراء أتذكرين ما كنا نعطيهم معا؟ أتعديننى ألا ينقص نصيبهم منى غيابى.»

وإن كان الجزء الأخير من وصية افيجينيا لأختها وصديقتها، التى تحبها كثيرا، تبدو فى صورة ميلودرامية إلى حد ما إلا أنها تكشف عن مثالية أرضية مثلما هى ميتافيزيقية.

ثم يجيء الجزء الأخير من المسرحية ليعمق لنا المفارقة الدرامية بين رؤية افيجينيا لنفسها وللآخرين الذين تفهمهم جيدا وتدرك أهدافهم، فى صمت من خلال السطور التالية التى نختتم بها تحليل هذه المسرحية التى تتضمن عبثية النظام التكتلى الذى هو ضد الطبيعة وضد الأفراد المتفردين يكشف لنا عنها اخيليس الذى يواجه نفسه بها، بصدق، حتى لو ظهر جبانا أمام نفسه إذ لا يملك سوى الشعور بالذنب كأسمى شعور يرفعه ولو قليلا عن الآخرين أمام موت افيجينيا كشيء حرام ومحرم، وهى أنقى وأطهر عذراء يسفك دمها ظلما فنسمع اخيليس يقول لنفسه عن تلك المعانى وغيرها مايلى:

«كل هذا خطأ. الأغلبية؟ الجميع؟ وهى؟ - فيم تعنينى هى؟ - يالجميع إلى الجحيم! ماذا كان يمكننا أن نفعل!؟ لم يكن فى مقدورنا شيء أمامهم!؟ هراء.. كان علينا أن نقاومهم حتى نموت. لم نكن سنكسب شيئا؟! كنا سنخسر نفسينا - معها؟.. إلى الجحيم بالمكاسب والخسائر هى الأخرى! ماذا يهمنى منها؟.

ما كان على فعلته!... وقفت بجوار أبيها حتى تراجع هو؟ خطأ. خداع. كان واجبا على - مادمت قد اعترضت - أن أقاومهم، من البداية، ولو كنت وحدى وألا أتراجع أبدا. موتى بلا فائدة - كان أفضل لدى من خضوعى - رغما عنى. لم تراجع هو؟ لأنها هى تريد ذلك؟ المتظاهر؟ المفتعل! انه جبان. وأنا؟ جبان أنا؟ نعم، بل وأكثر. لأننى ككل الناس: دائما نفكر، ولكننا لا نجيد صنع أفكارنا إلا بعد أن يحدث ما يجعلها مستحيلة التنفيذ ولذا كان الندم هو أرقى أفكارنا. لماذا؟ لأننا - كلنا - جبناء.»

وإذا ما انتقلنا إلى مسرحية **دموع أوديب** لعبد الغفار مكاوى نجد أن المؤلف يعالجها بأسلوب معاصر من خلال تسعة مشاهد كما يضفى عليها رؤيته الخاصة، إذ يكشف من خلال هذه المشاهد كثيرا من المفاهيم العبثية للمدينة عند الاغريق واللعنات الميتافيزيقية، التى أساسها الكهان وأصحاب النفوذ والسلطات، كنوع من التخويف لعامة الشعب. يروجونها لهم. إما إنتقاما من بعض الأفراد أو حفاظا على مكانة ونفوذ الحكام ومن لهم مصلحة فى ذلك أيضا عندهم.

وعلى ذلك يقول عبد الغفار مكاوى في مقدمته للمسرحية: «أنها سطور من وصيتى للأخوة والأبناء في وطنى حتى لا يصبح الغدر هو قانون الحياة فيه، ويسقط القناع الأسود الذى وضعه الانتهازيون ولصوص الحرية والعلم والضمير على وجه مصر النبيل..»

«تبدأ البكائية بعد انتحار جوكاستا وفقأ أوديب لعينيه وقبل مغادرته طيبة». يطلب أوديب من انتيجونا ابنته، في حضور الجوقة، التى تشكل كتلة سوداء مكونة من نساء طيبة. أن تسمعه وهو يدافع عن نفسه وعنها، وتعى ما يقوله لها جيدا، كأمل للمستقبل. فهى فقط التى يعنيه أن تسمعه وتفهمه. حتى وهى مذعورة وباكية مما يحدث حولها، فهى وحدها التى يعتبرها أوديب ابنة له، وليست اسمينا اللاهية المتخاذلة وليس أخويها المشغولان بالصراعات والمؤامرات للاستيلاء على العرش ويشاركهما خالهما كريون. فأوديب هو الذى أنقذ طيبة، كما يعترف بذلك الكاهن «الأعمى» تريزياس، وكما يقول أيضا كريون الذى يريد أن يكون ملكا الآن، فان أوديب هذا يستحيل أن يكون مدنسا. فلم يكن يطمع أساسا في ملك طيبة أو غيرها، فكيف يكون هذا وقد ترك الملك وراءه في كورنثا، وترك أبا رحيما وأما طيبة الوجه؟ كما يخبر أوديب إبنته أنتيجونا. فقد غادر كورنثا سائحا كالشحاذ، يبحث عن أصله. عن ماهية الإنسان. تشغله الميتافيزيقيات، التى من أهمها الحقيقة. فهو حين ذهب إلى كهنة المعبد وسألهم: ماهو الانسان؟ ولم يقدم لهم القرابين والعطايا والهدايا ليتقرب منهم بذلك، لم يسمع سوى صوت من الداخل أربكه، ولم يهده بل كان صوتا مضللا نطق نبوءة لعينة، لا تقل عن لعنة أبيه لايوس الذى أراد أن يقصيه عن نور الحياة دفاعا عن حياته وعن ملكه. أما الهولى التى قابلته فيصورها عبدالغفار مكاوى على هيئة امرأة جميلة يشبهها بأفروديت في جمال جسدها ويطلق عليها صفة الأفعى والعذراء والكلبة المغنية التى تريد منه قبلة، وتعرف أنه لو حل اللغز، أى ماهو الانسان، سيقتلها أو ستموت هى ولن يعد لها قيمة. ولعناده معها واعتداده بنفسه، تصفه بالغرور. وحين تطرح عليه اللغز يدور بينهما الحوار التالى:

أوديب: أيتها الهولى.. أيتها الهولى.. هو من يقف أمامك...

الهولى: يقف أمامى؟ ما أكثر من وقف أمامى..

أوديـب: هو من تنظرين ولا ترين.. من تسمعين ولا تفهمين. من تخدعين ولا تعرفين..

الهولى: وهو من يخدع نفسه.. من لا يعرف نفسه.

أوديب: وهو كذلك أحيانا..

الهولى: بل فى كل مكان وزمان.. من؟ من؟

أوديب: أمازلت تسألين؟ اسمعى إذا .. هو الانسان.

الهولى: حقا ياأوديب.. لم يعرفه أحد قبلك.. آه! آه.

أوديب: معذرة.. لم أقصد أن أؤذيك.

الهولى: لن ينفعنى اعتذارك.. اننى أموت.. (تتهاوى مصعوقة)

أوديب: وأنا لا أنسى وعدى.. (يسرع اليها ويقبلها) آه ياابنتى! وكانت شفتاه باردتين.. قبلتها وأنا أصرخ.. حتى الجمال يموت أيضا.. وارتفع صراخى وأنا أحمل جثتها بين يدى: أوديب، أوديب! أحقا حللت اللغز؟ أحقا حللت اللغز؟!

فما كان اللغز الذى قالته له الهولى باللغز الحقيقى بالنسبة لأوديب، بل لغز ساذج يتلخص فى أن الانسان يعيش فى دورة عبثية لا معنى لها، يسير، كأى نوع من الحيوانات، على أربع، ثم نوع آخر على اثنين، وفى شيخوخته يتخذ عصا كقدم ثالثة! وان كان حل اللغز، على هذا النحو الساذج، قد أرضى أهل طيبة الذين لا يرون لحياتهم معنى إلا فى إطار هذا الشكل الحيوانى الأعجم، ولهذا نصبوه عليهم ملكا ومنقذا ومخلصا لهم من وباء جهلهم. ولهذا ما كان غيظ الكاهن الأعمى، المدعى البصيرة، من أوديب إلا بسبب أسئلته وتساؤلاته التى لا تنتهى. فقد كانت من بين الألغاز الحقيقية لأوديب قبل أن يعرف الحقائق ببصيرته: موقف الكهنة ذاتهم من الحياة والذى يمثلهم تيريسياس، جمال الجسد ـ خاصة جسد المرأة ـ الذى يموت دون أن تحاول صاحبته أن تفهم نفسها أو الإنسان، الرجل، ذلك الجسد الحبيب البغيض الجميل، الذى يصبح باردا من كثرة التفكير والتوتر شوقا للوصول إلى المعرفة. لغز آخر، لا يقل أهمية عن أصحاب الكهنوت والمرأة والجنس والموت والحرية، وهو المتمثل فى الجوقة التى هللت لأوديب حين اعتلى العرش وهى نفسها التى تهلل منادية بطرده الآن. أبوه لايوس الذى فضل الحفاظ على العرش بحجة ايمانه بالقدر والنبوءات، فطلب موت ابنه أوديب! كريون الذى عينه حاكما، حين كان لا يزال غرا غريرا يتأمل ويتدبر أموره وأمور من حوله. شنق جوكاستا لنفسها، الشائعات واللعنات

المغرضة من الكهنة ومن يطمعون فى الحكم كان أيضا بالنسبة لمعاصرى أوديب (القرن الخامس قبل الميلاد، لغزا ـ لكن أوديب) الذى كان هدفه أصلا البحث عن معرفة: ماهو الانسان؟ وما مصيره؟ ومن أين جاء؟ ـ وليس أى مطمع آخر ـ قد توصل إلى إدراك كل تلك الحيل الملفقة المحاكة ضده، كل وفقا لمصالحه الانتهازية. لكنه أخيرا يعرف أن خلاصه الحقيقى فى الحب البرىء من طفلته أنتيجونا لأبيها الرجل، الطفل التلقائى، ولهذا يعتبرها عينه الثالثة، أى عين روحه، الذى يرى من خلالها موقف انتيجونا من كريون فى المستقبل، ويخبرها بذلك. كما يؤكد لها أيضا أنه كان زوجا صالحا، وأبا لها وحدها، وليس كما أراد المغرضون أن يوهموها بأنه أخوها. وأخيرا يطلعها على سر الهولى الحقيقى بأنه: الخوف الكامن داخل الانسان وليس خارجه، وما من مخلص منه إلا صاحبه، وبنفسه، مع مساعدة محبيه المخلصين مثل أنتيجونا رمز الوفاء والمحبة الخاصة، كأصدق صديق وقت المحن، وما غير ذلك هو العبث الذى يحيا عليه وبه معظم الكائنات التى تسير على أربع ثم اثنين ثم ثلاث. إن مثل هذه الكائنات لا تعرف معنى الحب الانسانى، غير المغرض، الذى هو غذاء للروح ودافع قوى للحياة.

أنتيجونا: أحبك يا أبى.. أحبك يا أبى..

أوديـــب: وهل كنت أعيش بغير هذا الحب؟ هل كنت بغيرك انت سـأدعى بين أهالى طيبـة بالأب؟ هذا هو أوديب الزوج الصـالح، هذا هو أوديب الأب. فى كل مكان أظهـر فيـه تطرق سمعى نفس الكلمات: أوديب الراعى. أوديب الأب. أوديب المنقذ من فم الموت. وكلما تعلمت. وكلما تعلمت مـعنى الحب علمـتنيـه. رحت أنثـر بذوره فى كل أرض. أذهب للزراع وأغرس معهم بذور الحب....

وتنتهى المسرحية على نغمة مأساوية توحى بالظلم لأوديب وبرفضه لنظام المدينة التى يسير أهلها وفقا لأحكام كريون وفكر الكاهن الأعمى تريزياس المتمثل فى عصاه التى يحاول أن يعطيها لأوديب لتكون مرشده فيرفضها مكتفيا بيد انتيجونا الحانية العطوفة، عينا وعونا له. وفى السطور التالية مايعبر عن سخط أوديب على عبثية نظم مرئية طيبة تلك التى

يغادرها هو وانتيجونا والتى كما يقول لها لن يعود اليها إلا بعد القضاء على الوباء المتمثل فى الكاهن تيرزياس أساسا، الذى يلعب بمصائر البشر هو وكريون.

أوديب: ويرتفع صوت خشن وراء ظهرنا.

تيرزياس: خذ عصاى يا أوديب! وارد عليه وأنا أنفجر غضبا.

أوديب: عصاك عمياء مثلك. ويضحك الملعون ويقول:

تيرزياس: أتذكرت كلامى؟!

أوديب: وأبصرت ما لا تبصره..

تيرزياس: خذها ياأوديب. قد تحتاج اليها..

أوديب: عينى الثالثة ستبصر لى. يد انتيجونا تبصر لى. عصاك عمياء مثلك..

أنتيجونا: خذها يا أبى.

الجوقة: خذها ياأوديب.

تريزياس: خذها ياأوديب لتذكرنا..

أوديب: لا لن آخذها.. هيا ياابنتى.. ضعى يدك فى يدى لنخرج من هذه المدينة.. لا يهم أن تذكرنا أو تنسانا.. لقد أرادت أن أخرج منها.. أرادت أن أتسول فى المدن الأخرى.. ولهذا تعطنى عصا أتوكأ عليها بعد أن أخذت عينى وحياتى وشبابى.. لا يا أبناء طيبة.. لن اتوكأ على عصا.. وإذا كان خلاصك يا طيبة بخروجى وموتى فها أنا أغادرك لأموت خارج أسوارك..

أنتيجونا: وسنعود يا أبى؟..

أوديب: سنعود ياابنتى.. عندما يقضى على الوباء..

الجوقة: نعم ياابنتى.. عندما نقضى على الوباء..

انتيجونا: (تسلمه يدها باكية). أبى.. أبى..

أوديب: حبيبتى.. لا تتلفتى وراءك.. لا تبكى.. لا تبكى.

(ينصرفان. يسمع وقع أقدامهما وبكاء انتيجونا حتى بعد أن تسدل الستار..)

وان كانت نهاية المسرحية بكاء يصحب كل من أوديب وإبنته إلا أنها توحى كذلك باستمرار حياة يدب أصحابها على الأرض بأقدام ثابتة على أمل تحقيق حلم مضىء بالقضاء على الوباء، بكل ما يحمله من رموز، تطلعا الى حياة يحكمها الحب والخير والعدالة والحرية والصداقة الحقيقية، حياة المدينة العالمية وليست المدينة الاغريقية بمفهومها السياسى والاجتماعى والدينى، كأصغر شكل لها بمحدوديته وتناقضاته.

وبنفس مفهوم عبد الغفار مكاوى لشكل المدينة المثلى، نجده يعالج مسرحية المرحوم المتضمنة خمسة مشاهد يؤكد من خلالها على تيمة الحرية، كموضوع حيوى هام، والتفرقة بين الولاء اليقظ المدرك والولاء الأعمى للحاكم، تلك التفرقة التى تتأتى عن طريق البصيرة ولذلك فهى تتضمن على التميز بوعى بيت الحب المضلل بالكلمات والحب البناء بالأفعال.

والمسرحية مستوحاة من حكاية وردت فى الفصل الثالث من رواية ساتيريكون للكاتب الرومانى بترونيوس. وقد جاءت معالجة كاتبنا المصرى بأسلوب متميز يجمع بين الجو الأسطورى والسيريالى والتعبيرى والواقعى من خلالها يتناول معظم التيمات سالفة الذكر.

نتبين فى المشهد الأول أن هناك أرملة مات زوجها فتضرب عن الطعام والشراب ثلاثة أيام حزنا عليه. تشاركها فى ذلك خادمتها التى مات زوجها أيضا، لكن روحه الشقية ترفرف فى قاع هاديس، فى حين أن روح زوج الأرملة «السيد الفيلسوف» ترفرف فوق أشجار الأليزيوم، بينما جسده مسجى فى كفنه . ولحب الأرملة لزوجها تنتظر وصول خارون وهو الملاح الذى ينقل فى قاربه أرواح الموتى الى النعيم أو الجحيم، لينقلها الى النعيم مع زوجها ومعها الخادمة ومن خلال هذه الخادمة نتعرف على بعض ملامح من شخصية ذلك الزوج فتقول أنه كان دائما صامتا ووحيدا ويوصد عليه أبواب حكمته وأن وجهه كان صارما دائما وجبهته عابسه، وكذلك حاله وهو ميت. وبينما الأرملة مستغرقة فى النوم من أثر ضعفها الشديد، ترى حلما يهبط أثناءه نسر من عليائه ويحملها معه وقد تحولت إلى حمامة. فتفسر الخادمة لها ذلك بأن من الممكن أن يكون ذاك النسر هو زيوس أو اله آخر غيره ومن المعروف

أن نسر زيوس المتخفى وراءه كان من بين حيل زيوس، كبير الآلهة، التى يلجأ اليها للاحتيال على أى امرأة يريدها أو أى شئ آخر. كما يرمز بالنسر كذلك لعذاب بروميثيوس من زيوس الذى كان يرسله كى ينهش كبده عقابا له على النار التى منحها للبشر، وامعانا فى تعذيبه كان يتجدد كبد بروميثيوس للنسر، كل يوم ليتغذى عليه.

وان كانت الخادمة تظن ان ذلك النسر (أوزيوس أو اله آخر) ـ ما هبط عليها واختطفها، إلاحين رأى سيدتها على ذلك الحال فأشفق عليها مما هى فيه. ثم بعد قليل يسمعان أقدام رجل، والأرملة تفزع من الرجال. لاتريد أن ترى رجلا ولا أن يلمسها أحد بعد زوجها الذى كان بالنسبة لها، كآله، تعبده كما تعبده خادمتها والحراس كذلك. ثم نتبين أن هذا الرجل واحد من هؤلاء الحراس، وان كان هو الوحيد من بينهم الذى يعرف حقيقة الزوج وحقيقة الأرملة التى لاتدركها هى نفسها. ولهذا يقرر أنقاذها من موت عبثى فى سبيل زوج يراه هذا الحارس انه لم يكن يفعل شيئا غير التفكير بالليل والنهار بل يصفه بأنه: «رواقى. . أخرس وأبكم». ولكن بسبب ولاء الأرملة الأعمى لذلك الزوج ترفض ما يقدمه لها الحارس: «الأرتواء بشرابه والغذاء بطعامه» وكذلك ترفض الخادمة. وحتى تستجيب له الأرملة، مبدئيا، يوحى اليها، بالاتفاق مع الخادمة، أنه هو نفسه خارون الأسطورى فاعل المعجزات، وأنه سيصحبها إلى الأليزيوم بقاربه. وعلى الرغم من الخادمة ترى حال سيدتها إلا أنها تطلب منه الانتظار. أما الحارس فهو لايرى أن هناك وقتا متبقيا لهذا الانتظار، وقد سقطت الأرملة أمامهما بلا وهى من شدة الانهاك والأعياء فينظر اليها وهو يقول:

«أنها شاحبة الوجه. أراه على ضوء المصباح كنجم مضئ على البعد.
سيدتى الرائعة. سيدة الحزن الجميل والألم المعبود. وجهك هذا أم
وردة الفجر المحتضرة..»

ولعلنا نلاحظ ان المرأة فى مسرح عبدالغفار مكاوى، بوجه عام، توحى بأبعد من كونها انسانة فقط، فيصورها بأسلوب شعرى آخاذ غير مفتعل أو مباشر، بأنها الوطن الوطن الأم، التى ينبغى انقاذها بشكل واقعى فعلى وليس بالحلم أو الخيال والتأمل والتفكير فقط، بل بالعمل الجاد، ليتخطى بها ومعها مرحلة الحلم بعودة المنقذ فى مسرحية زائر من الجنة، التى كانت المرأة فيها واثقة من عودته، لكن لاتعلم متى يحدث ذلك.

فأن كانت الخادمة تقول: «ليس عندى ما أقدمه..» فان الحارس، الرجل المتفوق كفرد يرد بقوله: «أما أنا فأقدم الأمل والمصير.. أقدم الحياة.. ألا تشربين معى نخب الحياة.

(الخادمة ترفض كما ترفض سيدتها)

الحـارس: أما أنا فأسقى النهر المتدفق للصحراء أو الجحيم (يشرب) هيا.. هيا..

وفى المشهد الثانى نتبين أن ذلك الرجل، يقوم بنوبة حراسة على جثث مصلوبة، كما أنه حارس على المكان الذى كانت فيه الأرملة. فتندهش الخادمة من حراسته لتلك الجثث وخوفه من سرقة اللصوص لها. ففى تصورها أن الجثث لاتهرب، ومن الذى يمكن أن يسرقها وهى عفنة فيجيبها الحارس:

«اللصوص. الكل هنا لصوص يسرقون لصوص ولهذا عينونى لحراستها..»

وعلى الرغم من ذلك تتهمه الخادمة بأنه هو كذلك لصا، وبأنه قد تلصص على أسرارها هى وسيدتها. فى حين أنه كما يقول لها: «أن ما جذب قلبه وحركه نحوهما هو الأنين.» . لكن الخادمة لاتزال غير قادرة على الفهم، فتندهش من أمر ذلك الرجل، الشاب، الذى لايجد له عملا اخر، الاحراسة الموتى. فتزداد حيرتها وتساؤلاتها وتطلب منه أن يحكى لها قصته. لكنه لايفصح الا بقوله «انها قصة طويلة» . لكن الخادمة اللحوحة المحبة للاستطلاع لايهدأ لها بال، فتتهمه بتهمه أخرى: بأنه مؤكد غدر بهم:

الخادمة: لص غدر بلصوص، قصة مكررة.

الحـارس: لا.. ليسوا لصوصا.. انظرى اليهم.. انهم اخوتى ورفاقى.. اخوتى ورفاقى (يخفى رأسه بين يديه) .

الخادمة: لقد صدق ظنى . والآن تبكى لانك خنتهم.

الحارس: كيف ستفهمين؟ هو الذى خاننا.

الخادمه: هو؟ من؟

الحـــارس: ومن غيره؟ الطاغية بالطبع. المستبد الذى داس على جثة المدينة.. وأنا الذى ثرت عليه معرفاقى اصبح حارسا على جثثهم (يبكى)

ومن خلال حوارهما نتبين عمق الشعور بالرهبة من وراء نظام المدينة الصغيرة التى لاتمنح الحرية للأفراد، المصلوبين الذين لو هرب واحد منهم فسيعلقونه مكانه ومن هنا تأتى أهمية حراسته لجثثهم (التى يوحى النص بأنهم موتى أحياء) غير أن الخادمة كلما استمعت الى كلام الحارس، كلما ازداد انغلاق فهمها فتقول له مؤكدة على أن لا أحد منهم يستطيع أن يهرب: «أنهم ساكنون كالتماثيل فى قاع البحر». ثم تحاول من جديد معرفة سر الحارس، فيعيد عليها قوله «أنها قصة طويلة» وفى النهاية يقول لها، وهى لازالت لاتفهم «لوعرفتهم قبل أن يقتلوا لأجببتهم». ولعل هذه الجملة الأخيرة توحى الينا وتعيد الى ذاكرتنا قتل الطفل فى مسرحية عبدالغفار مكاوى من قتل الطفل؟ أى قتل البراءة بقتل الرجال الذين بداخلهم روح الطفولة الخالدة، رغم عدم تحقيق العدالة فى حياتهم.

واذا ما انتقلنا الى المشهد الثالث داخل ضريح زوج الأرملة، وتوقفنا قليلا أمام بعض الحوار سيتبين لنا الأمر بجلاء أكثر، حين يكشف عن عبثية عبادة الحكام كما لو كانوا الهة جبال الأولومبس، أو الفلاسفة الرواقيين المنعزلين عن نبض الحياة الحقيقية:

الخادمة: (همسا) الم تره قبل هذا ؟ نفس الصمت والسكون.
كوكب يسبح فى فلكه بعيد ومكتفى بذاته.

الحارس: حقا حقا. بعيد ومكتف بذاته

الخادمة: سيدتى هى التى تقول هذا

الحارس: (يتأمل النائمة) بالطبع. لايمكن أن تقول غير هذا..

الخادمة: وتقول أيضا: الربة اثينا اعطته الحكمة.. والأب ابوللو اعطاه العقل.

الحارس: ووجهه؟ ومن اعطاه وجه البومة..

الخادمة: تبا لك.. لو كان حيا لما جرؤت على هذا..

الحارس: لو كان حيا..

الخادمة: لوقفت أمامه كالعابد أمام تمثال الاله..

بعد قليل تنتبه الخادمة انها تثرثر بينما سيدتها تئن وهى غارقة فى النوم، وتكاد تحتضر. لكنها تقوم مفزوعة وهى ترتعد متصورة أن خارون ـ أى الشاب ـ النسر هبط عليها ليختطفها . فتطمأنها الخادمة بقولها. «لا تخافى.. لن يحلق الى أعلى.. سيسبح فوق النهر» . لكن الأرملة التى يصاحبها الخوف والارتعاد من نسر زيوس، لاتؤمن بالرجل، كانسان مفكر بشكل عملى، بعد أن تعودت على الآلهة والفلاسفة الرواقيين، الصم والبكم، بحجة الوفاء والولاء لزوجها.

الأرملة: تعودين ومعك رجل؟

الخادمة: هذا ليس رجلا. أنه خارون..

الحـــارس: (الذى ظل يتأملها كالعابد) ومعى الطعام والماء لابد منهما قبل الرحلة..

وقد توحى لنا الجملة الأخيرة بواقعية الحارس، اذ من المؤكد أن قبل التحليق بالأحلام والسباحة فوق النهر، لابد من الاكتفاء المادى المتمثل فى الطعام، والحب كماء للحياة، يرتوى بهما المحتضر، كبداية، لما قبل الرحلة لتحقيق الآمال. ولكن بعد جهد فى اقناع الأرملة تترك الخادمة لتحرس الجثث، بدلا من الحارس، حتى لاتسرق واحدة منها، فيعلق هو مكانها ويركبان القارب، ليبدآن رحلتهما. يلف ذراعيه حوله. يمسك بيدها، فترتعش يدها فى يده تترنح تكاد تسقط يضمها اليه، فتستسلم له ثم تطلب منه أن يدعها تستريح. لكن حين تستعيد قوله لها بأن رحلته معها بهدف أن ينقل روحها الجميلة جمال جسدها الى الأليزيوم، تتذكر أن المرحوم، زوجها، كان يحبها ويطرى هو أيضا على جمالها، كما انها كذلك أحبته كما أحبها..

فما الفرق بينهما اذن ؟

وهنا يخبرها الحارس بجزء من «قصته الطويلة» التى لم يذكرها للخادمة فيقول لها: أن زوجها كان يطريها بالكلمات ولاشئ غير الكلمات كما أنه ترك العطر نائما فى هذه الوردة (يقبلها).. وها هى تذبل .. تذبل..

ثم تتبين الأرملة أن الحارس ـ أو خارون ـ على درجة عالية من الثقافة والمعرفة بكتاب الفلسفات العقلانية اليونانية فتزداد حيرتها وتسأله: «من أنت؟» فيحكى لها جزءا آخر من

«قصته الطويلة» المرتبطة بتلك الفلسفات، التى يرفضها الآن بعد التمحيص والتدقيق فيقول انه: قد «قرأ كل كتبهم ثم ألقى بها فى النار وأحرقها وذهب الى الغابة. ترك المدينة برفقة أصدقائه الستة ليعيشوا هناك وهم من يحرس جثثهم الآن». ثم يضيف قائلا «لكن كل شئ قد انتهى على تلك الحال» فتقترب منه وتمد يدها اليه وهى تجفف دموعه. بعد ذلك نتبين أن حال تلك المرأة من بؤس وأحباط لايختلف عن حال خارون نفسه ـ أى الحارس ـ وربما يكمن الفرق الجوهرى بينهما فقط فيما كان يتمناه حين رآها وما قد حدث فى الواقع، بمعنى الفرق بين الحلم والواقع، مع أنه لايزال يتساءل عن سرها وهى كذلك مثله.

الأرملة : قل لى من أنت؟

الحارس : ومن أنت؟

الأرملة : الم تقل أننا شبيهان؟

الحـارس : الآن. نعم . ولكنى كنت شيئا آخر عندما ما رأيتك أيقنت اننى سأكون شيئا آخر

فتطلب منه الأرملة، بحزنها الجميل وألمها المعبود ـ كما كان يصفها الحارس ـ أن يحدثها عما كان عليه عندما رآها فيقول لها:

الحارس: كنت ولازلت.. ثائر فاشل وشاعر فاشل وعاشق..

الأرملة : شديد الفشل.. صدقت فى هذا. ثم ماذا؟

الحارس: والباقى تعرفين. انهم معلقون هناك

وينتهى هذا المشهد بترك الحارس للأرملة حتى يطمأن على الجثث على أن يعود ثانية، اليها.

ثم نكتشف فى المشهد الرابع أن عدد الجثث قد نقصت واحدة منها، جاءوا وسرقوها ـ ولايعلن المؤلف من هم الذين جاءوا لكن من الممكن تبين ذلك من خلال المسرحية ككل أى من لهم سلطة ونفوذ على الأحياء وجعلوا منهم جثث ـ وقد حدث ذلك حين غفلت عنهم الخادمة لفترة وجيزة. فيتوعد الحارس بأن يقتل نفسه أو يقتل الخادمة بالسيف، لكن يستقر رأيه فى النهاية على قتل نفسه بيده، بدلا من قتلهم له ليعلق مع الجثث الخمس المتبقية. وحين تجئ اليه الأرملة تجده واقفا أمام رفاقه الخمس المصلوبين، وعلى وجهه أمارات اليأس والجنون فيقول لها آمرا: «لاتقتربى منى » لكنها تتقدم نحوه بشجاعه غير

مبالية بتحذيره وتقول له: «هات هذا السيف. هل أصبح حارس الأرواح قاتلا؟» فيجيبها بما يشعر به: «قاتل ومقتول. لامفر من قتل نفس» فتصفه «بالجبن» ان فعل ذلك فى نفسه. ثم تأخذ منه السيف على الرغم من توهمه بأن «شجاعته الآن فى قتل نفسه غير أن الأرملة بوعيها وحبها وألمها النبيل تنقذه من مصيره العبثى الذى كان يفكر فيه مثلما هو أنقذها من قبل. فهى أن كانت تعرف وتعترف معه بأنه ربما يكون ثائر فاشل وشاعر فاشل، لكنه عاشق جاء ليقدم لها الأمل والمصير.. يقدم لها الحياة.. جاءها ليشربا معا، نخب الحياة.. وان شعوره بالفشل ذاك، الا بسبب أمله الكبير غير المتحقق، أمل وحلم الطفل الذى لم يمت، والا ما كان يقدر على أن يثور. هذا الطفل، بداخله، هو الذى ترى أنه لاينبغى أن يموت بقتل نفسه أو قتل الآخرين له، وعلى ذلك تقول: «لن أسمح بهذا.. فتأخذ منه السيف ، لأنها تعرف انه لو قتل ستقتل هى معه. وبدلا من كل تلك المآسى، بدلا من أن تضربه بالسيف فى صدره كى تريحه ـ كما طلب منها أن تفعل ـ أو أن يقتل الخادمة لتعلق بدلا من الجثة المسروقة، السادسة، تقدم جثة زوجها، غير مبالية بما يقوله الناس عنها، فى المدينة، التى يقرران تركها ليذهبان، معا، الى الغابة. فكما هو حريص على أن تبقى «عروس البحر» هى ايضا حريصة على أن يكون «حبيبها خارون» الذى سينقلها بقاربه الى الاليزيوم ـ أى الغابة ـ عبر مياه النهر لخلق جنس بشرى جديد لبناء مدينة للمستقبل جديدة، فى احضان الطبيعة الأم، بعيدا عن نظم المدينة، وعن جثث اللصوص الذين كانوا ايضا ثوار، وبعيدا عن الحراس التى تحتاج الى حراس تحرسها، ليكمل كلاهما الآخر.

الأرملة: سنترك المدينة

الحارس: وتذهبين معى الى الغابة.

الأرملة: وتجعلنى كوخك وحطبك.

الحارس: بل نارى التى استدفئ بها

وعندما ننتقل الى المشهد الخامس والأخير، نجد الحارس الجديد، الذى جاءت نوبته ليحرس الجثث الستة ـ التى صار المرحوم واحدا منهم ـ يبحث عن الحارس الذى رحل مع المرأة من تلك المدينة الميتة الى نعيم الواقع، المتمثل فى الطبيعة. كما تبحث كذلك الخادمة عن سيدتها، التى لايعرفها أحدا فى المدينة. كما كان زوج الارملة، الذى يشبهه الحارس، بالقيصر، يبحث عن الحقيقة فى المدينة التى يسكنها أموات ينا فقونه وهم الذين يعادلهم الحارس بمختلف الحيوانات فى العبارة التالية التى يوجهها اللأرملة:

الحارس: لابد أن يتكلم لابد أن يقدم الحساب.

الأرملة: هل تحاكمه أيضا:

الحارس: ويحاكمه الموتى الأحياء تحاكمه المدينة الميتة. انظرى!

(يشير بذراعه الى المدينة فى الخلفية) ألا ترين! هنا أيضا أشباح وظلال. ملايين الموتى يمص دماءهم الذئاب. ملايين الفقراء تطاردهم الكلاب. كلاب تغش وتخادع وتحتال. تنشد أغنية الولاء لحذاء القيصر. والضفادع والصراصير والهوام. كلها تدوس على جثة المدينة. انظرى. هناك أيضا يجلس الحكيم. ينكس اعلام الفكر المشلول. يتأمل ولايحرك ساكنا. يتفرج ويبحث عن الحقيقة..

الأرملة: أجل كان يبحث عن الحقيقة..

الحارس: قلتها بنفسك: يبحث عنها. الحقيقة تضيع أيتها الجميلة:

(يشدها اليه)

وهكذا تنتهى المسرحية بما يشبه الكابوس فى تلك المدينة التى يعادلها المؤلف بالجثة والكل يبحث عن شئ فيما عد الحارس والأرملة اللذان أبحرا معا الى الغابة ليصنعا الحقيقة معا ـ اما الحارس الجديد فهو يكرر نداءه على أحد ليحرسه والخادمة تبكى على سيدها المرحوم وتبحث عن سيدتها التى كانت كل منهما تظن، فى الماض، أن المرحوم مخلصهما، على الرغم من سلبيته بجانب دوره التدميرى، كما لو كان اله يحاكم ويتحكم ولايملك الأموات الأحياء محاكمته، ولاحتى هاديس وزوجته المخيفه برسيفونه.

ونختتم هذا الباب ببعض أعمال ليحيى عبدالله الذى كما سبق أن ذكرنا يستقى كل مسرحياته من التراجيديا الاغريقيه، حتى مسرحيته التى بعنوان مسألة لبنى فهى وان كانت تتضمن اسماء عربية فان محتوى المضمون اغريقى. وعلى وجه الخصوص اسم لبنى وشخصيتها المرتبطة بالطريق اللبنى وهو نفس الطريق الذى يبحث عنه بعض الشخصيات التراجيدية فى مسرح يحيى عبدالله، بداية من مسرحيته سكان ما بعد ريح الشمال. وهو نفس الطريق الذى نجد اصداء له فى مسرحيته هل كان ذلك ممكنا؟ وعلى ذلك فان مسألة لبنى بمثابة الكود للمسرحيتين السابقتين ومن هنا يمكن تحليل الثلاث مسرحيات كثلاثية تبدأ بسكان ما بعد ريح الشمال والثانيه هل كان ذلك ممكنا والثالثه مسألة لبنى.

ولكن قبل ذلك سنتناول بالتحليل مسرحية «**الكلاب تحت المائدة**» التى تجمع بين الاسطورة الاغريقية والمعالجة الدرامية العبثيه.

تعد هذه المسرحية من أوائل المسرحيات التى كتبها يحى عبد الله الذى يتميز مسرحه بتصويره لشخصية معينة أو أكثر، كهدف لدراسة الحضارات وتطورها من خلال هذه الشخصية التى تعبر عن حضارة بذاتها، وهذا ما نلمسه فى كتابات مسرح العبث عند يونسكو وبيكيت على وجه الخصوص لتعمدهما تحقق نفس الهدف.

وقد تقربنا مسرحية **الكلاب تحت المائدة**، من زاوية معينه، من مسرحية **الخرتيب** ليونسكو. فكما يقول لنا مقدم المسرحية عن شخصيات العمل.

«كل الذين يمثلون هذه المسرحية.. كلاب. سوف يخدعونكم بهيئتهم الآدميه، لكنهم فى حقيقة الأمر كلاب. على أية حال، فهم سوف يؤدون ادوارهم على خير وجه. فقد تلقوا دراسات أكاديميه فى معاهد التمثيل العليا، وهى دراسات اخلصوا لها. وتفوقوا فيها»

وقبل أن نبدأ فى تحليل تيمات المسرحية، نشير إلى أن معظم الحوار ذو معنى مزدوج أو بمعنى أخر قائم على اساس بناء المسرح والمسرح العكس، تعميقا لعبثية الحوار بين الشخصيات وعبثية الحدث الدرامى، وهو نفس الأسلوب الذى نجد جذوره فى التراجيديا الأغريقيه وكثير من المسرحيات العبثية فى الغرب.

وتقدم لنا هذه المسرحية معالجة جديدة معاصرة لمسرحية الكستيس للشاعر الاثينى يوربيديس.

ويلخص أبوللون ـ احدى شخصيات المسرحية مضمون العمل فى الكلمات التالية:

أبوللون: الليلة نقدم مسرحية من الدارما اليونانية القديمه الكستيس للشاعر الاثينى يوربيديس أنا ابوللون. أعنى ألعب دور ابوللون. ورغم ان دورى فى هذه المسرحية ليس هاما الا انه يأتى فى المقدمه اى المشهد الافتتاحى ـ وملخص هذه المسرحية ان الملكه الكستيس تموت بدلا من زوجها الملك ادمنتوس، وذلك بعد أن رفض ابواه أن يموتا من اجله

الاسطورة او القصة معروفة. ومن لا يعرفها يجدها فى أى كتاب من اساطير اليونان أو فى تاريخ الأدب اليونانى أو عن المسرح الاغريقى او أى موسوعه ادبية. هذه هى القصة بايجاز كما استمعتم اليها الآن... المهم ان بريمادونا العظيمه هى التى تلعب دور الكيتيس

وهذا هو المهم، بالفعل فى مسرحية **الكلاب تحت المائدة**، أى ان بريما دونا فرقة الكلاب هى التى تلعب دور الكستيس بمفهومها الجديد، وفى عصر غير العصر، وفى اطار ظروف مختلفه، لكن جوهر الشخصية لا يتغير، وان كان بتغير جوهر شخصية الملك أدمنيتوس، مع أدخال شخصية أمه التى لم تكن عند يوربيديس. فشخصيات هذه الفرقه التى تقوم باعادة تمثيل الأسطورة تشعر جميعا بالعزلة والاغتراب، لافقادها للحب المخلص وعدم تحقيق العدالة خاصة بالنسبة للمخرج ومساعده وأدمينتوس لفرض قوى خارجة على وجودهم تحول دون التعبير عن أنفسهم بحرية. وتتمثل هذه القوى فى شخصية النقاد اللاكلبيين الذين يتزعمهم ناقد يقتحم وكرهم ليختطف من بين الفرقة البريمادونا العظيمة «الكلبية»[٥] التى تقوم بدور الكيستيس الحديثه التى يختلط من خلالها الواقع بالاساطير.

ويمكننا أن نلمح طبائع هذه الفرقه من خلال الحوار التالى:

المخرج : لماذا لم تحفظ دورك ياسيدى.
ادمنيتوس : سوء التغذية.
المخرج : ولم لا تأكل جيدا.
ادمنيتوس : عدم وجود شهية.
المخرج : ولماذا لا تعمل على فتح شهيتك؟
ادمنيتوس : نفسيتى معتلة.
المخرج : ولم لا تحاول أن تصلح من نفسيتك؟
ادمنيتوس : أنا كلب ياعزيزى المخرج. هل نسيت؟
المخرج : هل نعود إلى ذلك مرة أخرى. المهم وهذه ظاهرة خطيرة، أنك لم تحاول أن تصلح من شأن وجدانك.
ادمنيتوس : أنا لا اريد أن أحاول.
المخرج : لماذا

وهذا التساؤل يجيب عليه الموقف بعد ذلك من خلال علاقة ادمنيتوس بالبريمادونا الكستس فى نهاية المسرحية. وقبل ذلك يمهد المؤلف لعبثية الوجود ذاته من خلال الحوار التالى الذى يوحى بالملل والضيق وحتميه الاستمرار مع ذلك، بما يقربنا من معنى أسطورة سيزيف، لكن فى صورته المعاصرة:

البريمادونا : أف
ادمنيتوس : (ينصرف عن دوره ويتحول اليها).
البريمادونا : لا شئ ياعزيزى، أنها فقط معنوياتى. وبقد بدأت اشعر بالضيق.
المخرج : استمر فى اداء دورك من فضلك.
ادمنيتوس : لقد بدأت الكستيس تشعر بالضيق.
المخرج : أنا أيضا بدأت اشعر بالضيق، ومع ذلك، فلابد أن نستمر.

وقد نلحظ هنا أن المعنى الحقيقى وراء كلمة الدور التى يقولها المخرج المقصود بها ان كل انسان دورا محددا له على مسرح الحياة، وفقا لطبيعته، وعليه ان يؤديه مهما كانت معنوياته او ظروفه الطارئه، وبالارادة.

اما أم ادمنيتوس فيجئ تعليقها على الحوار السابق بالضحك:

أم ادمنيتوس: (تضحك)
المخرج : ماذا يضحك؟
أم ادمنيتوس: ليس لى دور فى المسرحية. ان الشاعر لم يشأ أن يواجه ادميتوس بأمه.
المخرج : أن كل شئ يبدو رائعا.
البريمادونا : لماذا تردد نفس الكلمات؟
المخرج : أنا لا اردد نفس الكلمات.. ولكن الكلمات هى.. لا داعى الآن.

وما ليس له داعى لذكره الآن ـ كما يقول المخرج ـ هو ما يتضح مدلوله على مجرى الحدث. فهو ان كان يردد نفس الكلمات فذلك لأن الكلمات نفسها هى التى تعبر عن

تكرار المواقف. وما ضحك أم أدمنيوس الا تعبير عن عبثية حب المرأة، المتجسده فى البريمادونا، للرجل المتمثل هنا فى ادمينتوس الذى يحاول ان يستعيد من خلالها حبه لأمه الأولية، كزوجة ومعشوقة. المرأة التى تعطى دون انتظار مقابل حبها، وليس ادعاء بتضحية مزيفة. وهذا ما سيتضح لنا فيما بعد من خلال اعجاب المخرج بالدور الذى لعبته البريمادونا.. دور أوفيليا.

ومن خلال المشهد التالى ـ الذى يختلط فيه الواقع بالاسطورة ـ يتضح عبثية موقف الكستس البطولى الزائف، عبر التاريخ، لموتها من أجل أدمينتوس. فهى أن كانت قد قدمت نفسها للموت بدلا من زوجها فلأنها اختارت الموت بدلا من الحياة لعدم تماسكها وعدم رغبتها، من الأصل، فى الحياة حين تغلبت غريزة الموت عندها على غريزة الحياة. وهى، أى البريمادونا الجديدة ـ التى تقوم بدور الكستس الاسطورى ـ تدرك ذلك المعنى وعلى ذلك فهى تختار أن تموت لا من اجل زوجها، ولكن كما تقول البريمادونا لأنه من الضرورى ان أموت غير أن اختيار البريمادونا هنا للموت، ليس موتا فعليا وانما موت معنوى.

البريمادونا : (تستلقى على الشيزلونج وتحتضر)
ادمنتـــــوس : انهـا تموت من أجلى. تموت بدلا من زوجـهـا ادمينتوس. الكستس.
ام ادمنتوس : ولدى العزيز.
ادمنتوس : انكم جميعا بحاجة إلى الكستس.

ولو توقفنا هنا قليلا عند العبارة الأخيرة لادمينتوس، لا أظننا سنفهم مدلولها الحقيقى الا بالاشارة إلى أن كلمة الكستس Alkstes تعنى روح المدينه لغويا.

ومن هنا يتطور الموقف بين الكستس وادمنيتوس على الوجه التالى:

الكستس : (تنهض من رقادها فى حيوية طبيعية) لست اموت من اجلك يا ادمينتوس
ادمنتوس : ماذا؟
الكستس : أقول أنا لا أموت من أجلك.
ادمنتوس : لكنك تموتين من اجلى فعلا.
الكستس : أنا أموت، ولكن ليس من اجلك انت.

ادمنتوس : من أجل من غيرى؟

الكستس : لا أحد.

ادمنتوس : لم تموتين أذن؟

الكستس : لانه من الضرورى ان اموت.

ادمنتوس : الا تحبيننى؟

الكستس : ربما.. ولكنى لا أموت من أجلك.

ادمنتوس : أنا حزين على فراقك.

الكستس : وانا ايضا.

ادمنتوس : أنك تموتين بدلا من أن اموت أنا.

الكستس : هذا حق.

ادمنتوس : اذن.. فماذا يعنى ذلك سوى الحب.

الكستس : أنا لا أنكر ذلك الحب. ولكنه لا يعنى اننى أموت. من اجلك. اتجد صعوبة فى محاولة فهم هذه المسألة. انها معنوياتى ياعزيزى ادمينتوس. وقد تبدو معقده ولكنها سهله التركيب.

ادمنتوس : ابوللون.

ابوللون : الآلهة لا تعلم شيئا عن مثل هذا التركيب.

وبذلك، يكون أبوللون اله الفنون وعالم الغيب، قد وضع يده يجملته على ضعف التركيب المعنوى السلبى التدميرى لشخصيته الكستس الاسطورية والبريمادونا فى الواقع، وكذلك مثله ادمينتوس والمخرج. فالبريمادونا والكستس توهم نفسها، مع كل ما قالته، ان ما تفعله هو اقصى صورة للحب، بمعنى أن تقتل روحها من أجله، وادمينتوس لا يحتاج غير حبها واحتواءها له، وليس موتها!

ومع ذلك، وحتى لا تشعر بالذنب، تزيف تحليل نفسها هنا بايهام ادمنيتوس بحبها، فى الوقت الذى كانت تعنى كلمة «ربما» فى حوارها السابق معه عدم حبها اليقينى.

الكستس : ماذا تريد منى الآن؟ ها أنذا اموت بدلا منك. ماذا تريد منى أكثر من ذلك؟ ليست لى حياة أخرى حتى اموت مرة أخرى.

ادمينتوس : أنا لا اريد منك شيئا سوى الحب.

الكستس : الا يبدو هذا مضحكا؟

والموقف بالفعل سيبدو مضحكا أكثر وساخرا بمرارة عندما تترك البريمادونا الفرقة وتذهب مع زعيم النقاد اللاكلبين وهي تتصور أيضا أنها تفعل ذلك من أجل الفرقه وهى فى الحقيقه لا تقدم على ذلك الا من أجل نفسها.

ولكن قبل أن يتضح الموقف، بالكامل، لادمينتوس يبدو الموقف بينه وبين الكستس بمفارقته الدرامية، مضحكا ومأساويا فى آن واحد. فهو يحاول تذكرتها ـ حتى لا تتركه بموتها المعنوى مجازيا ـ بحماسه فيما مضى للزواج منها، رغم شروط ابيها الصعبة، بأن يربط الثور والأسد فن نير واحد. وكيف كان يزداد حماسه فى تخطى العقبات كلما كان يتذكر وجهها، عينيها، ثوبها الأبيض، خصلات شعرها. وانه فى النهاية سيتحقق حلمه الجميل ويجمعهما منزل واحد، فراش واحد، غير ان شعور الكستس العدمى بالحياة، كمعظم الشخصيات النسائيه الاغريقيه، لا ترى فرقا بين الحياة وبين الموت المتجسد فيها. فالمرأة هى الكائن الذى يجمع بداخله الحياة والموت فى آن واحد والفرق يكمن هنا فى شخصية البريمادونا العظيمه الكستس عن الشخصيات النسائية الاغريقيه، فى ادراكها الواعى بحقيقتها التاريخية الاسطورية. وعلى ذلك نسمع البريمادونا تقول «بحق الآلهة فيم يختلف الموت عن الكستس؟ انهما شئ واحد».

وحين يصل ادراك البريمادونا الكستس لطبيعتها التدميرية تلك، لنفسها قبل ان تكون تدميرية لغيرها، نجد ادمينتوس، الذى كان مدركا لوجدانه المعتل، يحاول أن يعمل بنصيحة المخرج ويصلح من ذلك الوجدان الى الحد الذى ألتهب حماسه بحبه للبريمادونا لحمايتها وحماية نفسه بحبها الذى يحتاجه منها. فيخرج عن دور ادمينتوس الاسطورى، بل يرفضه، كما يرفض أن تقوم البريمادونا بدور الكستس بالنسبة له فهو يريدها هى، البريمادونا، الأم الأولية، التى جسدها شكسبير فى شخصية اوفيليا. ومن خلال الحوار التالى تتضح تلك الأبعاد، فيخرج ادمينتوس عن دوره ويتداخل الموقف والشخصيات الواقعية مع الاسطورية عبر التاريخ القديم والحديث والمعاصر.

ادمينتوس : ماذا كان على أن أفعل؟

الكستس : أن احدا منا لا يستطيع ان يفعل شيئا. فنحن كلاب يا أدمينتوس

ادمينتوس : ولكنى أحبك يابريمادونا.. ولقد احببتك دائما.

الكستس : ماذا.

ادمينتوس : أنا أحبك يا بريمادونا

الكستس : انت تخرج عن الدور ياعزيزى. المفروض انى الكستس الآن، ولست أنا.

ادمينتوس : وأنا أعنيك انت لا الكستس. أنا لست الآن أدمينتوس. ولا اريد أن أكون ادمينتوس. أنا أحبك انت يا بريمادونا.

فيريس : ماذا يحدث الآن؟.

أم ادمينتوس: آه ما كان أجملك فى دوراوفيليا.

فهذه هى الصورة المثلى للبريمادونا كما يتصورها ادمينتوس، او بمعنى أدق هذا هو الدور المثالى للبريمادونا بالمعنى المشار اليه بالنسبة للرجل، وعلى وجه الخصوص، ادمينتوس الذى لم يركز فى وصفه لالكستيس الا على وجهها وعينيها وخصلات شعرها وثوبها الأبيض. وكلها معانى رمزية موحيه بنوع من سمو المشاعر عند ادمينتوس تقربه لنا من شخصية هاملت، وتقرب تخيله للبريمادونا من شخصية اوفيليا. وباجتماع الشخصيتين معا اى اوفيليا والكستس فى البريمادونا، يكون المؤلف قد وصل بنا إلى امرأة من عصر الباروك أو العصر القوطى على نحو مادونات رافائيل، الخالصة من أى جسيمة، كنوع قدسى روحى للأم المعشوقة.

وكما رفض ادمينتوس البريمادونا فى دور الكستس ـ والتى يشبهها فيما بعد بفايدرا وميديا كما شبهها فى المقدمه «بلادى ماكبث» ـ فهو يرفض أن يكون دوره على المسرح الحياة ادمينتوس وبذلك يقترب بنا أكثر من شخصية هاملت، لكن دون أن يذكر لنا المؤلف ذلك بشكل صريح.

ادمنيتوس : أنا لست ادمينتوس.. ولكم امقت ذلك الدور. كيف يرضى ذلك الغبى ان تموت الكستس بدلا منه. ان ادمينتوس غبى وحقير وأنا لست كذلك. انا احبك يا بريمادونا.

المخرج : ايه. ما هذا العبث؟

ادمنيتوس : الحب ليس جرما ياسيدى.

المخرج : كف. أنا لا اسمح بهذا الهراء.

ادمنيتوس : ساتزوج البريمادونا.

المخرج : ليس فى مقدور أحد منا أن يتزوج...

ادمنيتوس : أنا أحبها.

المخرج : الحب. ماذا تعنى هذه الكلمة؟ الكلاب لا تعرف شيئا كهذا.

وهنا تبدأ كلمة الكلاب تتخذ معنى حيوانى وليس فلسفى. ولعل هذا التساؤل عما تعنى كلمة الحب تذكرنا بنفس التساؤل لبيكيت فى مسرحيته القصيرة **كلمات وموسيقى**. والذى يتضمن لا جدواه وأيضا عبثية معنى ما يسمونه بالحب اذا كان قابلا للتحول والتغيير. وهذا ما يتأكد لنا بعد قليل بالنسبة للبريمادونا التى ستتحول مشاعرها ـ التى كانت من الاصل غير مؤكده ووقتيه ـ من ادمينتوس الى الناقد. كما تحولت مشاعر الناقد من زوجته الى البريمادونا.

هذا على الرغم من ان الموقف المتطور بين ادمينتوس والبريمادونا كان يوحى من جانبه بعمل اسطورى بطولى لهرقل الذى بعث الكستس من جديد بعد أن كانت فى العالم السفلى ـ بجانب أن هذا المعنى مذكور ايضا فى النص باعتراف الكستس أن هرقل وأبوللون كانا مع ادمينتوس فى رحلة وصوله اليها. ومع ذلك فهى كما قالت ـ لمعرفتها بنفسها ـ أنها «من الضرورى أن تموت» وان «الموت لا يختلف عن الكستس فكلاهما شئ واحد» فالنهاية معروفة منذ البداية وفقا لطبيعتها الفطرية ولمختلف الشخصيات كذلك.

فها هى البريمادونا تعود إلى أصلها، كما فى الأسطورة، بأختيارها الموت بارادتها حين لا نرى من سيمائياتها أكثر من كلبة سواء تحت المائدة أو فوقها، وفى أحسن الأحوال هى كلبة من النوع «اللولو»، وكذلك مثلها الناقد وايضا أوجته الناقد.

ولكن يكشف لنا بداية مساعد المخرج عن تحول البريمادونا، الذى كان ممهدا له منذ البداية فيقول:

مساعد المخرج : فى الليلة الماضية.. بريمادونا، سامحينى. اقول فى فى الليلة الماضية. وفى أحد المطاعم الليلية

الخاصة رأيت البريمادونا تجلس على مائده خاصة
مع أحد النقاد اللاكليين. بل زعيمهم جميعا.

وهنا تحاول البريمادونا أن تقدم الاعذار والتبريرات لوفائها للفرقة ولحبها لادمينتوس غير أن نظرات الناقد القلقه ومحاولة جذبة لها لمدة ثلاث ساعات جعلها تضعف أمام مقاومته خاصة أنه قد اغراها بالشهرة وانه سيجعل منها نجمه كبيرة لامعة.

وان كان كل من مساعد المخرج، والمخرج، وأم ادمينتوس وابيه فيريس وادمنتوس ذاته قد قال كل منهم كلمته شبه الأخيره بما يعنى حتمية موت الكستس ـ الا أن ادمينتوس ـ عند دخول الناقد اللاكلبى الى وكرهم ـ لا يزال عنده أمل اخير فى البريمادونا فيقول لها انهم جميعا «بانتظار الكلمة الفاصلة» منها وتجئ كلمتها الفاصله ببكائها. لقد انهارت واستسلمت لموت روحها. والكلاب تحت المائدة لا يعرفون البكاء وان كانوا يهد ءون يأسهم وكآباتهم بالمسكنات بسبب قلقهم من المجهول. وهذا، فى نفس الوقت ما يسخر منه زعيم النقاد اللاكلبيين المدعى القوة والالتزام والحب. ومن خلال حديث الناقد، يبدو من استخدامه لبعض الكلمات اتجاهه الشيوعى الذى ينفر منه المخرج، كما ينفر كذلك من البريمادونا (الكستس) فى صورتها الحقيقيه الواقعية، رغم ادعائها أنها لازالت كلبة منتمية للفرقة.

الناقد : أحبك يا بريمادونا حبا منتميا ملتزما يخدم القضية التى نسعى جميعا الى تحقيق ابعادها واهدافها. ايها الاستاذ المخرج الم تشعر بحب كهذا ابدا؟

المخرج : أيها الرجل، أنتم تزعجوننا بافكاركم وانفعالاتكم وثقافاتهكم ومشاعركم الرخيصة. ارحلا معا. اغربا عن وجهى. انا لا اطيق احدا منكم.انكم. انكم جميعا.. ماذا اقول؟. الحقيقه.. فى الواقع.. انتم فى منتهى التأزم والانفعال، ونحن فى منتهى البرود واللأحاسيس. ايرضيك هذا... اريد شيئا من الموسيقى ياأدمينتوس.

وبجمله المخرج الأخيره تتأكد المفارقه الدرامية بين موقف كل من المخرج وفرقته وبين موقف الناقد والبريمادونا والتضاد بين الطبيعتين الذى يؤكد عبثية الانفعالات والمشاعر

الرخيصه المبتذلة والمشاعر والافكار الراقية، لارتباطهما بالموسيقى وهى التى كان يلجأ اليها هاملت عندما يتأزم به موقف الخيانه من امه وزوجها القاتل، كما كان يلجأ اليها بالمثل كثير من شخصيات بيكيت كنوع من الخلاص وملأ الفراغ الزمنى والمكانى.

ولتقارب شخصية كل من المخرج وادمينتوس يرى ان الاستماع الى الموسيقى لا يصح فى وجود مثل هذا النوع من الكلاب فى صور آدميه، بل انها من الممكن أن تتحول الى شئ سئ بدينهم من قبل من لا يشعرون بها. من اللاكلبين.

وفى اطار معنى الكلاب ـ كحيوانات ـ او اللاكلبيين أى المنطلقين بلا حدود فى اللهاث وراء الملذات الحسية بعيدا عن معنى اخر لدلالة كلمة الكلاب التى تعنى الوفاء والأخلاص يتضح لنا مفهوم الحرية الفوضوى، من جانب الناقد وكلبته البريمادونا وزوجته. والحوار التالى يوضح لنا هذه الدلالات كما يؤكد على عكس ما يدعى الناقد بالالتزام والقضايا الهامة والأهداف النبيلة، والحب الملتزم الخ من كلمات ينطق بها ويفعل عكسها بما يعكس لنا الموقف تماما. فتظهر عبثية أفكار ومشاعر واحاسيس هذه الفئه من اللاكلبيين الذى ينوب فى التعبير عنهم زعيمهم:

الناقد : سيدى المخرج.. أريد أن أقول شيئا.. فمنذ خمس سنوات تقريبا كان لدينا كلب من النوع اللولو.. لا ترى فيه سوى عينين براقتين، وكانت زوجتى تعشق ذلك الكلب..

البريمادونا : زوجتك؟

المخــــرج : وماذا فى أن تكون له زوجة.. أن احساساتهم دائما متجددة.. شباب مستمر.. كان يحبها.. ثم هو الآن واقع فى حب الكستس، وغدا يحب ميديا أو فايدرا.. أكمل ياسيدى.. كنت تقول بأن زوجتك كانت تعشق ذلك الكلب.. ثم؟.

وهذه الصفات للكلب «اللولو» هو ما تنطبق على الناقد ذاته التى كانت تعشقه زوجته حين كان خاضعا اليفا مطيعا لها، ثم هو الآن يتحول ليجعل من البريمادونا تلك الكلبة اللولو الخاضعة له، والتى تريد ان توحى لنفسها بأن الناقد لم يحبها، حبا حقيقيا:

البريمادونا: (الى الناقد) أكنت حقا تحبها.

المخـرج : اذا كانت هى قد احبت كلبها، فلابد أن يكون هو قد احبها. هذه معادلة بسيطة.

ومن خلال حوار المخرج والناقد، وبينهما البريمادونا، يتضح للناقد ان المخرج يهزأ به فيريد أن يبدو أمام بريمادونته قويا قادرا على ايذاء المخرج وفرقته فيهرءه بقدرته ونفوذه وهيمنته على الصحف التى من الممكن ان يجعلها تحطم فرقته وتحطمهم جميعا.

ومن خلال تلك الصورة التدميرية، فى اطار مجتمع المدينة Polis نتذكر على الفور ما كان الاغريق يدعونهم آلهة جبال الأولومبس وهم من كانوا اصحاب طبائع مزدوجه، وعلى رأسهم زيوس نفسه، وتحكم قوى الشر فى عقولهم ومشاعرهم واحاسيسهم، فتنعكس على من كانوا يحقدون عليهم، لتفوقهم عنهم انسانيا، ومن هنا استمد اوفيد مادته الأسطورية الخصبة لكتابه الموسوعى مسخ الكائنات «ميتاميرفوزس» ليصف بهم أمثال هذا الناقد بل من كانوا اعلى منه مكانه فى المجتمع الأثينى، ومن جاءوا بعدهم على شاكلتهم.

ولكن لأن المخرج وفرقته، ليسوا من هذا النوع من الآلهة المزيفه ــ حتى شخصية أبوللون هنا تأخذ شكل الفرقه كرمز لها ــ لا نجد المخرج أو ادمينتوس يدخل فى صراع رخيص مع ذلك الناقد من أجل انثى اختارت موت روحها بارادتها وفقا لطبيعتها الفطريه الكلبية، حتى لا تتكرر مآس عبثية قد خبرها ذلك المخرج وفرقته عبر التاريخ، ورفضها حين وقف فيها عند اوفيليا النبيلة، بحق، كرمز قديم للأم الأولية المعشوقة، وعلى ذلك كان يقول ادمينتوس للبريمادونا «أنه قد احبها دائما» أى كحلم فى ضميره ووعيه بالتاريخ الانسانى، الا أنها لم تتمكن من ادراك تلك الجمله الموحيه بذلك، فجاءت اجابتها عليه بتساؤل استنكارى «ماذا؟» فاضطر لذلك ادمينتوس ان يغير استخدام الفعل من الماضى الى الحاضر وهى سمة اساسية فى الشخصية الاغريقيه المرتبطه بالحاضر الآنى، الحسى، ولا علاقه لها بماض أو مستقبل.

وفى النهاية، لا يبقى لأدمينتوس من الماضى الا أمه التى نفخ يحيى عبد الله فى الاسطورة واحياها كرمز للأم التى لا تتخلى، والتى لم يجعلها يوريبيديس تواجه ادمينتوس ربما حتى لا تضع يده على حقيقه عبثية تضحية الكستس، بموتها من أجل زوجها. وهى فى حقيقه الامر لم تفعل ذلك الا لأنها كان الضرورى ان تموت، فهى والموت شئ واحد، كما ذكرت.

وبنفس المنطق تذهب البريمادونا مع الناقد رغبة فى شهرتها الوقتيه وملذاتها ا
المعادلان لموتها الروحي والمستقبلى المرادفان لأختيار الكستس موت ماضيها و
ومستقبلها حين تخلت عن زوجها ادمينتوس بل وعدم وقوفها بحسم امامه لت
حياتها، كما لو كانت حقا تحب نفسها او زوجها. وتريد أن تعطى من نفسها للح

ومن هنا فان ام ادمينتوس تدعو البريمادونا، وهى تفتح الباب لها للخروج «بعرو
ويشبه مساعد المخرج الناقد ـ وفقا لتصوره عن والد أدمينتوس (لارتباطه بالحواس)
ويشبه البريمادونا، كرفيق له بالابقار، أما المخرج ففى اطار عبثية المواقف وتزييف طب
ومسخ الكائنات الآدميه الى حيوانات، لايسعه، كنوع أرقى، الا أن «يمنع الصمت
والتأوهات. واذا ما اشتد عليه اليأس اخذ يطالب بالاستماع الى الموسيقى لقتل الشع
والضعف والاغتراب، كنوع من الخلاص يلائمه، وليس كما أرادت البريمادونا أن
بأن بذهابها مع الناقد، هو خلاص لها ولفرقته الكلاب كذلك!! كنوع جديد
لتضحية لبرويمادونا العظيمة. بحياتها من أجل خلاص من يهددهم الموت!.

ثم تأتى كلمات ادمينتوس التى يختتم بها المسرحية لتوحى لنا بأن كل من
والمخرج وجهان بشخصية واحدة، ادمينتوس الوجدان والمخرج هو العقل المتحكم
الوجدان الذى يقول صاحبه عن نفسه أنه معتل، لمعرفته السابقة بسبب علته
الكلاب لا تعرف معنى الحب، وبذلك تكون جميع المعانى العبثية قد احتوت هذه
يعمقها لنا فى النهاية الكلمات التاليه لا دمنيتوس الذى «لا يحمل مسئولية أى ش
لأحد سواه، حتى موته».

أما الثلاثية التى نبدأها **بسكان ما بعد ريح الشمال** فان احداثها تدور فى مق
الشبه بمحل البن البرازيلى حيث يشرب الجميع هناك القهوة باللبن، فيما عدا
الذى لا نسمعه يطلب ذلك ـ ولكنه يبحث فى الخرائط عن الطريق اللبنى، وسط
الصادرين من الماكينه الحاسبة والماكينة الضاغطة. من قبل من يعملان عليهم
الافراد يدخلون لتناول القهوة وقوفا وربما يوحى ذلك كله بالسرعه والآلية فى
وعلى ذلك يحدد المؤلف نوعية الرجلين اللذين يعملان على الآلتين «تميزهما
خاصة أقرب ما يكون إلى «الكاركتر».

ويتخلل الحوار صوت الماكينه الحاسبة الآلية ـ كمعادل موضوعى للحساب
والأخلاقية بمفهوم متوارث آلى، وبالمثل صوت الماكينه الضاغطه كمعادل موضو

يوحى بالنظم الاجتماعية والسياسية الظاغطة على الأفراد، وعلى وجه الخصوص شخصية المحاضر وكذا الآنسة لا يودكى بطلة المسرحية التى يعادلها المؤلف اسطوريا بشخصية أوريثا التى اختطفها بورياس والذى يعادله فى النص الواقعى شخصية الشاب الذى كان بينه وبين لا يوديكى علاقة حب غير شرعية.

وكمفتاح اساسى لفهم المحور الذى ترتكز عليه المفاهيم المتوارثة على مسرح الاحداث العبارة التالية للمحاضر ـ يسبقها صوت الماكينه الضاغطه ويقول:

المحاضر : وأول المصادر الأدبية التى تشير الى علاقة أبوللو بهذه الأرض (أى ارض سكان ما بعد ريح الشمال التى يوجد بها الطريق اللبنى) ما ورد ذكره فى قصيدة لا لكايوس عام ٦٠٠ قبل الميلاد، وللأسف فقد نص تلك القصيدة، الا أن احد البلغاء هيمريموس ترجمها نثرا، فعثرنا عليها ضمن مؤلفاته. ماذا يقول هيمريوس أحد البلغاء؟ يقول أن زيوس كان يريد لابوللو أن يذهب عند مولده الى دلفى ليقيم الشريعة بين اليونان، لكنه، أى ابوللو، بدلا من ان يتجه الى دلفى، رحل الى ارض سكان ما بعد ريح الشمال، حيث اقام هناك عاما كاملا. (صوت قصير آخر للماكينه الضاغطة).

من خلال هذه الفقرة يرجع بنا المؤلف الى عام ٦٠٠ قبل الميلاد، وان كان ذلك العام مجازيا، غير أن اهم ما يوحى به هو أن ريوس Zeus كان يريد لأبوللو ـ الذى كما ذكرنا يعادل شخصية المحاضر ـ ان يذهب عند مولده الى دلفى ليقيم الشريعه الأسطورية المتوارثة بين اليونان، لكن ابوللو بدلا من ان يتجه الى دلفى، حيث مكان «النبؤات» ـ (أوراكل) ـ يتجه الى أرض سكان ما بعد ريح الشمال، وهى ما ترمز الى روح الانسان ذاته بعد تخلصه من الصراعات المادية والجسدية، تلك الروح التى لا تشيخ، ودائما شابه ومباركة بعد رحلة عناء ومعاناه طويله مع النفس، استغرقت مع ابوللو عاما كاملا بعيدا عن ارض دلفى. تلك المعانى وغيرها، على ضوء المضمون المجازى للروح، ما تعبر عنه الكلمات التالية التى يستكمل بها المحاضر حديثه لمن حوله، من الرجال:

«وفى البيثية العاشرة، يذكر بند اروس انه ليس فى امكانك ان تجد

الطريق العجيب المؤدى الى سكان ما بعد ريح الشمال، سواء كنت تركب البحر أو تمشى على قدميك انهم طائفة مباركه، لا يدركهم المرض ولا الشيخوخة. يقضون اوقاتهم فى رقص وغناء، وعلى رؤوسهم تيجان من الزهر. وأكثر من ذلك انهم لا يقعون فى قبضة نيمسيس، ويعيشون حياة خالية من الكد والعناء.»

غير أن هناك طريقا واحدا هو الذى يؤدى الى ذلك المكان البعيد انه طريق الحب البرئ النقى المرتبط بتضحية هيرا التى ارضعت هرقل من ثديها حتى ادماه من امتصاص لبنها، دون أن تحقد عليه أو تفكر فى الانتقام منه. وهذا المعنى هو ما يعاد له دراميا الكلمات الآتية:

المحاضر : (الى الرجل الذى يقف بجانبه) تصور انهم يعيشون ألف عام.

الرجل : (ينظر اليه ولا يجيب).

المحاضر : تصور انهم لا يقعون فى قبضة نيميسيس. هل تعرف ماذا يسمى ذلك الطريق المؤدى الى ذلك المكان البعيد؟ أنه يسمى الطريق اللبنى. لبنى من اللبن. اما باخيليديس، فيذهب الى أن هذه الأرض هى المقر الذى تأوى اليه ارواح الذين انعم الله عليهم.

وعلى العكس من طبيعة من يسكنون بعد ريح الشمال هناك من يسكنون فيما بعد ريح الجنوب وهم المرتبطون بعبادة زيوس التى يقيم اصحابها الشريعة بين اليونان وهم من يعادلهم فى النص (الرجل) الذى كان يحدثه (المحاضر) وينظر اليه ولا يجيب، والرجل الذى يجلس عند الماكينه الحاسبة، والرجل عند الماكينه الضاغطه وهم من يتميزون بالدونية والسوقية والجمود الروحى، وانغماسهم فى التفكير فى الماديات والاستغراق فى الاستمتاع بالملذات الحسية، دون اى اهتمام بالبعد الروحى، او ما فوق الواقع، او ما وراء الطبيعة كامتداد للانسان الى ما بعدها.

وهذان النوعان من البشر هم من يعبر عنهم التاريخ الانسانى الاسطورى، على النحو التالى، والذى لا يحاول اصحاب الجنوب ـ الذى يشير اتجاهه الى اسفل ـ ان يدركوا مغزاه ويعدونه خرافات وان كانوا هم انفسهم الذين يعيشون بالفعل على الخرافات وهم لا يعلمون، بل يدينون من هم ينتمون بطبيعتهم الى المثالية الواقعية، اى المحاضر، الذى يحاول

ان يوضح لهم جزءا من هذه الفروق. المكانية على النحو التالى:

المحاضر : لا يهم اذا كانت الريح شمالية أو جنوبية. ومع ذلك فان المشكلة المكانيه مازالت قائمه. فلننظر الى مدلول هذه الكلمة المركبه هيبربورياس. هيبر بمعنى فوق، عبر، بعد. وبورياس، طبعا هو ريح الشمال. غير أن دارسى الايتمولوجيا يفسرونها بطريقة اخرى. منها أن كلمة بورياس تعنى جبل فى اللغة البلقانية: بورا، اسم جبل فى مقدونيا، ويمكن مقارنتها بجورا التى هى أصلا كلمة سلافيه. ومن ثم فان الهيروبوريانيين هم الذى يسكنون اما فيما بعد الجبل، اذا كنت تؤمن بوجودهم الأرض، واما فوق الجبل، أى فى السماء، وذلك اذا نظرت اليهم بوصفهم مقدسين أو، شيئا من هذا القبيل.

وتوازى المفارقة لمدلول كلمة بورياس ـ عند دارسى الايتمولوجيا وفى اللغة البلقانية والسلافية ـ المفارقة الدرامية بالنسبة للشخصيات، المدلول الثانى ينطبق على جميع الشخصيات فيما عدا المحاضر الذى ينطبق على سيمائياته المدلول الأول، وان كنا نتركه فى نهاية المسرحية، حائرا بين وجوده الارضى والسماوى، بمعنى وجود مرتبط بعلم الفلك وميلاد الانسان والطريق اللبنى وليس السماوى المطلق المتعارف عليه والذى لا يحتوى أى معنى علمى، وبذلك يقربنا من خرافات الآلهه الاغريق والههم الاكبر زيوس، وهم كذلك ينتمون الى المدلول الثانى لكلمة بورياس بمعنى جبله ومقارنتها بجوار أى سوق باليونانية.

والحقيقة ان اختلاف مدلولات مثل هذه الكلمات ليس له من الأهمية فقط دراميا خلال النص وانما كذلك لتوضيحها لبعض الكلمات العربية المشتقه منها لاختلاط اللغات عبر التاريخ مثل وصف الأرض بانها «بور» ، أى جبلية، ومقارنة النفوس البشرية بهذا الوصف خاصه من هم يعملون فى الأسواق «ويجورون» على حقوق الانسان. وكلا هذين المعنيين ما يوحى بهما النص ويمثلهما الرجل الذى يعمل على الماكينه الحاسبة. وعلى الرغم من ذلك فهو لا يدرك ذلك ولهذا نسمعه يتسائل:

الرجل عند الماكينه الحاسبة : ما هذا الحديث عن بورا وجورا؟

المحاضر : (الى الرجل عند الماكينه الحاسبة) هل كنت تعلم ان سكان ما بعد ريح الشمال لايدركهم المرض أو الشيخوخه؟ هل كنت تعلم أنهم لا يقعون فى قبضة نيميسيس؟ أنك لم تكن تعلم شيئا من هذا. وربما لم تسمع أبداً عن ذلك الاسم.

وتتميز هذه المسرحية، ككل أعمال الكاتب، بالجوار المجازى كلغة الشعر، واستخدام مشتقات الكلمات بايحاءات دالة على اصولها ولكلمات أخرى للايحاء بمعانى معينه كالخير واالشر مثل القهوة باللبن التى لا يعرف غيرها كل من يرد الى ذلك المكان. فتأتى كلماته معبره عن اختلاط الأرض، كليل اسود، مع البراءة والنقاء يشبهها المؤلف باختلاط القهوة باللبن. وهذا هو المتاح فى مثل ذلك المكان الذى يمثله الرجل ومن هم ينتمون اليه، كاختلاط الخير وبالشر. وذلك المعنى هو الذى يجيب به المحاضر عن كلماته الموحيه بأن سكان ما بعد ريح الشمال لا يعرفون الشر المرتبط هنا بإلهة الانتقام نيميسيس فيقول الرجل للمحاضر:

الرجل : عفوا، ولكن ألا توجد بعض الاماكن الأخرى التى تصلح لمثل هذا الحديث؟ هنا، وربما لاحظت، قهوة باللبن فقط.

بعد ذلك مباشرة (تدخل الآنسة مسرعه، تمضى الى الرجل عند الماكينة الحاسبة) وتقول: قهوة باللبن من فضلك.

ثم يؤكد الرجل بعد ذلك على وعيه وادراكه بطبيعة المكان ـ أى «الجورا» أو السوق ـ وما يتضمن ذلك من سوقية الشخصيات وأرض نفوسهم البور.

والآنسه واحده من هذه الشخصيات، وهى فى نفس الوقت توحى بابنة الليل نيميسيس، خاصة بالنسبة لحوارها مع المحاضر كواحد من سكان ما بعد ريح الشمال من المفترض انه محصن من الوقوع فى قبضة نيميسيس.

وعلى ذلك يحاول الرجل، المتكيف مع الأوضاع، توضيح كل هذه الدلالات الموحيه للمحاضر بعدم وجود الحب الخالص، الذى يتصوره، او العدالة من خلاله ولا وجود لحرية من أى توع، فيقول الرجل ـ الذى لا اسم له ـ هذه الكلمات القانع بها ويتصرف

وفقالها:

الرجل : يكفى ان نحتس القهوة باللبن فى صمت. ولا يقطع هذا الصمت سوى هذا الصوت من جانب . وهذا الصوت من جانب اخر. (صوت الماكينه الحاسبة ثم صوت الماكينه الضاغطة)

هذان الصوتان، ومالهما من دلالات سبق ذكرها، هما اللذان يحاصران الانسة لايوديكى بمالا يسمح لها ان تمارس حياتها بحرية، وفى النور، ذلك لأن ما حدث لها، وفى الظلام، ـ سنتعرف عليه بعد قليل ـ ما يجعلها تفكر فى الرحيل من ذلك المكان الذى يمثل «الرجل» نوعية افراده كنظام تكتلى يذكرنا بما قاله المحاضر عن شريعة زيوس التى كان يود ان ينتشرها ابوللو فى اليونان، ولأن الآنسة لا يوديكى لا تنتمى الى عقائدهم فهى تكرههم جميعا، وان كانت فى نفس الوقت شبيهة بهذه الشخصيات التى تختلط بين الخير والشر، والظلمة والنور، ومن خلال الحوار التالى نتبين طبيعة العلاقات بين افراد هذا المجتمع الذى يقربنا من المجتمع الاغريقى.

المحاضر : لقد حاولت ان انقل الى رؤوسهم الفارغة الا من القهوة باللبن بعض المعلومات. هل استطيع أن اتحدث اليك؟
الانسة : (تنظر الى ساعتها) ثم تتجه الى الرجل عند ماكينه الضغط) فى الحقيقة أنا مضطرة لأن انصرف على الفور.
الرجل : ترحلين؟
الانسة : بالتأكيد
الرجل : اتمنى لك سفرا طيبا.
الانسة : (تنظر اليه ولا تجيب)
(صوت ماكينه الضغط).
الرجل : فقط أود أن اقول نحن لا نحمل لك حقدا.
الانسة : (تأخذ الفنجان وتشرب رشفة) ولماذا تحقدون على؟
الرجل : سنذكرك دائما.
الانسة : سأظل اكرهكم جميعا.
المحاضر : (الى الآنسة) هل يمكن أن اشرح لك بايجاز

الـرجـل : انتظر قليلا لوسمحت (الى الآنسة) هذه المذكرات أو اليوميات أو كان يصح؟ انها اشبه بـ .. ماذا اقول؟ ألام كنت تهد فين؟ عصارة روحك الممزقة. خلاصة افكارك المنحرفة. كيف يمكن أن نفسر ذلك التصرف

وهكذا يستمر الحوار بين الشخصيات، المحاضر يحاول الوصول مع أحد ـ وعلى وجه الخصوص الآنسه ـ الى الطريق اللبنى، دون جدوى . فكل واحد غارق فى عالمه المختلط فيه الخير وبالشر. وبذلك يوحى الجو العام للمسرحية بالجو الذى نلمسه فى مسرح العبث المعاصر، وعلى وجه التحديد، عند صامويل بيكيت لا يحاول أحد أن يفهم الآخر وكل منهم يتصور انه على صواب وكل ما يفعله له ما يبرره.

فالمحاضر على سبيل المثال لا يهتم بالأفراد وانما منهج تفكيره مرتبط بالقضيه التى يناقشها والفتاة غارقه فى تفاصيل مشكلتها الخاصة بعلاقتها مع الشاب وادانة المجتمع لها بسبب المذكرات التى كتبتها وفضحت فيها خبايا نفوسهم وكل وفقا لطبيعته التى لا يملك حرية تغيرها اذ يجد كل انسان نفسه يتصرف هكذا وفقا لطبيعته الفطرية. ومن خلال الحوار القصير التالى مثال على ذلك:

المحـاضـر : أنا لا اعنى بالافراد العناية الواجبة، أو هكذا أجد نفس مدفوعا الى ذلك. تصرف تلقائى.

الـرجـل : الأفراد، اذن، لا تدخل فى حسابك، بوصفك رجل متعصب او متحيز للفكرة العامة او الموضوع الكلى.

المحاضر : هذا ما نستطيع ان نقوله بخصوص المنهج الذى اتبعه.

ومع هذه العقلانية التى تبدو جامدة نجد ان اهتمام المحاضر بالحب والأخلاص والوفاء هو قضيته الاساسية التى تقود الى العدالة وبالتالى الحد من العبثية. حب لا يتغير وغير قابل للتحول، حب انسانى كلى، بشكل تلقائى. وبذلك نجد المؤلف يقترب مرة أخرى من عالم بيكيت لكن بفطرته الخاصة المثالية التى تختلف عن عالم بيكيت الذى يقترب من فطرة الانسان البدائى الذى يوازى كذلك عالم الطفل.

وكلا العالمين يختلفان ايضا عن الانسان الواقعى، العادى.

وعلى ذلك نجد أن رسالة المحاضر هنا ـ المرتبطة أساسا بسكان ما بعد ريح الشمال والطريق اللبنى ـ والتى يعتبرها رسالته فى الحياة التى بدونها يفقد معنى وجوده ـ على حد قوله «للرجل» العادى الذى يحاوره، هى نفس الرسالة التى كان يؤمن بها كل من ديدى وجوجو فى انتظار جود وكذلك ما كان يؤمن بها بيرانجيه عند يونسكو.

فى حين الافراد الواقعين، المكتسبة عاداتهم وتقاليدهم من المعانى المتوارثة، (وعلى وجه الخصوص، الدينيه، كالمجتمع الذى تعيش فيه الآنسه) فليس لهم منهج عقلانى ولا يعترفون بأى شئ مما يعترف به العالم ـ مثل قول المحاضر لهم: «بان التاريخ يعيد نفسه» ـ ولهذا يتهم أهل البلد الانسة بارتكاب جريمة الزنا مع الشاب الذى خدعها، ويحكمون عليها بالرجم فى الوقت الذى يصمت الشاب تماما طوال المسرحية ولا يدافع عنها بكلمه واحدة. والشخصية الوحيدة التى تدافع عن الآنسه هو المحاضر، كصاحب رسالة، بقوله ان ادانتها ظلم اذا ما كانت فعلت ما فعلته بارادتها الحرة ولا يدخل فى نطاق المحرمات، كما ان الحب الذى كان بينها وبين الشاب لا يعد محرما طالما كانا يمارسانه كما لوكانا يرقصان ـ كما فى الأسطورة. الا ان «الرجل» يسأله وكيف يمكن لأحد ان يتيقن ان ما كان بينهما، حبا أو كيف يمكن على الاطلاق اثبات أن امرأة تحب رجلا. وهنا يوافقه المحاضر على ملاحظته هذه. لكنه مع ذلك يحذر الجميع من ادانتها الى ذلك الحد خوفا من تفكيرها فى الانتحار. الا انهم هم من كانوا يطلبون منها أن تقذف بنفسها من فوق الصخرة، حتى يستريحوا منها، على وجه الخصوص بعد معرفتهم انها صاحبة المذكرات اللعينه التى تكشف عن الكثير من الاسرار ويتعجبون انها كانت تقوم بذلك العمل، فى الوقت الذى لا احد منهم يقوم بمثل هذه الفعل. أما بالنسبة لموقف الانسة من نفسها، فلم تكن تشعر بالذنب ذلك لانها كانت ترى ان ما فعلته هو حق طبيعى لها، كما يرى ذلك ايضا المحاضر.

على العكس تماما من رأى من يعملان عن الماكينه الضاغطه والماكينه الحاسبة، اذ يرى احدهما انها تستحق الرجم وآخر يرى ان تقذف بنفسها من فوق الصخرة. أما «الرجل» ـ الذى يتصور نفسه رحيما بها ـ فيرى الحكم عليها بالنفى، مع ايقاف التنفيذ، أى ان تبقى بينهم ـ كمدانه وزانيه ـ بصفتها واحده منهم. مع ان الآنسه لا يودكى تشعر انها ليست واحدة من هذا الشعب بل انها تكرههم جميعا. فنسمعها تقول «للرجل»، الذى يحاول اقناعها بأنها مثلهم ـ وهو لا يتميز بشئ معين (كما يذكر عنه فى الارشادات المسرحية) ـ

الانســـة : أنا لست واحدة منكم. أنا لا أريد الانتمـاء اليكم لانني لست مثلكم. وانا فعلا أعلم طبيعة هذا الشعب.

غير ان اتهام الانسة لا يتوقف عند هذا الحد، بل يحملونها مسئولية انتحار ولد مراهق بسببها.

والمسرحية توحى بان هذا المراهق قد أحب الآنسة، لكنها لم تتجاوب معه فى المشاعر والأحاسيس، فانتحر (وقد تذكرنا هذه الحادثة بما فعله المراهق فى رواية أوربا اليونانى لنيكوس كازاندزاكيس، حين احب المراهق الأرمله التى لم تبادله الحب، فانتحر وقد كان نتيجة هذا لموقف واختيارها الآخر قتلها، ظلما)

وعلى الرغم من ان الحاضر كان يحاول ان يساعد الآنسة لا يوديكى فى تخطى ازمتها النفسيه عقلانيا حين تخلى عنها الجميع، الا انها لم تكن قادرة على الوعى والادراك لما كان يريدان بنقله اليها عبر التاريخ، ولهذا لم تكن قادرة على الوعى الا بأنها مظلومة وأنها تكره هذا الشعب وتريد الرحيل.

لكن المجتمع التكتلى يرى ـ بعد انتظار الحكم على الآنسه عن طريق مصادر مقدسة ـ ان ما قد توصلوا اليه من خلال تلك المصادر هو ما تستحقه، اى ما نطقوا هم به ويحفظونه، بآلية. فى الوقت الذى لم يكن المحاضر يرى ما يستلزم كل ذلك طالما كانت الانسة تحب هذا الشاب.

ويعادل يحيى عبد الله هنا ـ من خلال منطق أن التاريخ يعيد نفسه ـ هذه القصة المعاصرة بأسطورة أوريثيا مع بورياس، الذى رفض ابوها الملك اير خثينوس أن يزوجها لبورياس، فاختطفها. وعن هذه الاسطورة يقول المحاضر ان ارسطو نفسه لم يتمكن من التوصل الى حقيقة محددة فى هذا الشأن. وبذلك ينفخ يحيى عبد الله فى الاسطورة حين يضفى عليها رؤية جديدة معاصرة، تبدو انها صورة عكسيه مضادة للاسطورة او هى هكذا مثلها لوسلمنا بحيره ارسطو نفسه فى حسم ما حدث أو الحكم عليه، بغض النظر عن الدوافع والاسباب التى يمكننا ادراكها من خلال تصوير المحاضر، لما كان عليه الوضع بين الآنسة والشاب وما كان ينبغى ان يكون. وهو تصوير يقودنا لتخيل علاقة مثالية بين رجل

وامرأة، أى صداقة تتضمن علاقة حسية وروحانيه وعقلانيه لشعور الانسان وحده بالعجز المرتبط بالأرادة التى يمكن أن يستمدها كل منهما من الآخر، لو كانت صادقة للتخفيف من آلام الوجود بشكل عام، وصولا الى حب نظيف نقى يؤدى الى طريق يسميه المحاضر بطريق لبنى اذ يقول «لبنى من لبن» ـ ذلك الطريق الذى لا يصل اليه الا سكان ما بعد ريح الشمال ـ وهم ـ العارفون (Gnostics) ـ من خلال ثغرة ضيقة ثم يضيف قائلا:

المحاضر : آه. نسينا ان نتحقق من سير ريح الشمال. ان الرياح الشماليه تهب بصعوبة بالغة من ذلك المنخفض، لتم نحرف يمينا مع هذا المنحرف، ثم تعود الى الاندفاع حتى تواجه منخفضا آخر يبتلعها. ما رأيك فى هذا المنظر؟ المنخفض وهو يبتلع الريح. لكن الريح لا تلبث، بعد أن تدور فى دوامة رهيبة، أن تجد منفذا صغيرا جدا. ثغرة تختفى أسفل القاع.. ومن هذه الثغرة الحقيرة تندفع اندفاعا شديدا جدا، بمعنى انها تستعيد قوتها المسلوبة، قد تسأل كيف يمكن للريح أن تستعيد قوتها المسلوبة؟

الرجل عند الماكينه الضاغطة: انا لا أريد ان اسأل شيئا.

المحاضر : الحق ان ثمة رياحا أخرى كانت تختفى وراء تلال سوداء. وقد لا تصدق ان الريح الكامنه داخل تلال سوداء تهتاج اعماقها حين تلمح مقدم الريح الأخرى مندفعة اسفل القاع.

وقد يمكننا تشبيه هذه الصورة الرمزية المجازيه ـ وعلى وجه الخصوص بالنسبة للشمال والجنوب ـ بالجهات الأربعة ـ أى ان سكان ما بعد ريح الشمال، والذين يقول عنهم المحاضر يعيشون الف عام ولا يشيخون او يمرضون، لأنهم يعيشون بارواحهم واعمالهم التى تخلدهم وتجعلهم محلقين الى أعلى، بعد ان يدور كل منهم فى دوامه الحياه الرهيبة المليئة بالمعاناة والجهد. مع نفسه، بعد ان يبتلع المنخفض الريح ـ بما توحى هذه الصورة الأخيرة باليأس التام. بعد ذلك تندفع الريح، أى العقل أو الروح، من خلال الثغرة الضيقه التى تختفى فى قاع النفس فيستعيد المرء قوته المسلوبه التى ابتلعها المنخفض. لكن الريح الكامنه

خلف التلال السوداء ـ أى الحزن وكذلك الشر ـ لا تحتمل مواجهة هذه الريح المندفعه من الثغرة فتهاجَ اعماقها السوداء المرتبطه بالجنوب، حيث المنخفض. ذلك لأن أصحاب هذه الريح المندفعة، او الروح، تكون قد عرفت نفسها الحقيقية، التى تأبى ان يبتلعها ذلك المنخفض من جديد، حين تكون قد وصلت الى معنى كلى مطلق مرتبط بالطريق اللبنى والذى لا يمكن ان يصل اليه الا من عرف الألم بعمق، الموازى للحياه على الأرض.

ومن هنا يصير للجميع مطلق الحريه فى الطريق الذى يختاره لنفسه، ويعيشون حياتهم وفقا لما يتراءى لهم. فكل ما كان يمكن ان يفعله ذلك المحاضر محاولته ان يجعل الآخرين يستمعون اليه لعلهم يدركون فينقزون أنفسهم من ذلك المنخفض الذى يبتلع الروح، وعلى وجه الخصوص، الانسه لا يودكى، لكن جميع محاولاته كانت دون جدوى.

وقد توحى لنا شخصية المحاضر بأبوللو الذى لم يذهب الى دلفى لينشر الشريعة كما اوحى له زيوس فذهب بدلا من ذلك الى ما بعد ريح الشمال، فصار واحدا من سكانها الأرضيين، أو السماويين ، كل وفق اعتقاده الميتافيزيقى. وعلى ذلك فد يبدو لنا فى صورة المنقذ المنتظر، وفى نفس الوقت كان يسعى ان يجد فى لا يوديكى هذا المنقذ، لكن شيئا من هذا أوذاك لم يتحقق. تماما كما لم يصل جودو عند صمويل بيكيت، كما لم يصل فى المسرح الأغريقى. فنجد لا يوديكى تتركه ولا تعبأ بمحاولاته لا قناعها الا ترحل، وهى غير مباليه بطبيعة تفكيره، وتتجه نحو الشاب من جديد، تتوسل اليه ـ بأسلوب أنثوى ـ أن يساعدها على الرحيل الذى لا تجد خلاصا لها الا من خلاله، وان كانت لا تتمتع بحرية تنفيذه لتبقى منفيه مع ايقاف التنفيذ. فى الوقت الذى لا ييأس فيه المحاضر من ان يوحى لها بان تلك المحاكمه، غير العادلة، وانتظار الجميع لاصدار الحكم عليها ـ على ضوء السلطة المقدسة ـ ما هى الا سلطة تساعد على مزيد من التضليل لخدمة موقف سياسى اجتماعى يتزعمه ذلك الشاب الصامت.

وعلى ذلك نسمع المحاضر يقول:

«لقد تعطل عقلى عن العمل. أو هكذا يهئ لى (الى الانسه) لايوديكى. لابد وأن مذكراتك أو يومياتك كانت تحمل تفسيرا واضحا ومعقولا.»

وبذلك يصير اللامعقول هو المقبول المعقول، والمعقول والطبيعى هو اللامعقول من وجهة نظر الأغلبية الساحقه، كل وفقا لتبريراته، سواء السياسية أو الاخلاقية أو الفكريه، ولا سيما القواعد الدينيه العامة التى تحكم فى النهاية أفعال واعمال الجميع وفقا للأغلبية وليس وفقا للاخلاقيات الحقيقية الصادقة.

وبذلك يصبح من الطبيعى ان يختلط كل شئ على الجميع، وينشأ التناقض الوجدانى، كصورة من الفوض الداخلية تنعكس على سلوك الناس واقوالهم بما يبيح للجميع تصور الأمور كما يريد، ويبررها وفقا لمعتقداته المتوارثة الراسخة. فيرى المحاضر ان لا يوديكى قد تحولت من روح كان يظن ان صاحبتها محبه مخلصة، الى واحدة ممن ترفضهم فيجد فى ذلك خرقا لقوانين الطبيعية. فى الوقت الذى يرى مجتمعها العكس من ذلك. بينما ترى الآنسة أن من تحول عنها هو الشاب الذى احبته، ويدينها الجميع بسبب علاقتها به، ومذاكراتها عن ذلك الشعب. فكل واحد يرى نفسه على صواب، والاخرون هم المخطئون، الى الحد الذى يصل الحوار بينهم الى منطق السوفسطائيين، أى ان كل شئ نسبى وله ما يبرره ولعل الحوار التالى يؤكد لنا على ذلك المعنى الفوضوى:

المحاضر : كيف تنتقل رياح تعصف من الشمال الى الجنوب انتقالا مضادا عكسيا؟ ذلك الفعل المستحيل. ذلك العمل الأهوج فيه خرق لقوانين الطبيعة فما السبب؟

أما الرجل فيفسر ما فعلته لا يوديكى مع الشاب ـ على ضوء اوريثيا وبورياس المعادلين الأسطوريين لهما من خلال القوانين الوضيعة للمجتمع ـ فيقول:

الرجل : من اجل اورثيا انعكست كل القوانين فليحاول كل منا ان يجد فى الأفعال ما يبررها.

الآنسه : تماما. ليحاول كل منا ان يجد فى الافعال ما يبررها. أرجو أن تفهموا معنى هذه العبارة.

موضوع الحب المطلق اذن ـ المرتبط بالحب والوفاء والاخلاص، أى المرتبط بالطريق اللبنى ـ قد تحول على ضوء المعنى الديستوفسكى للانسان وتعريفه بأن الانسان «حيوان مبرر» الى التشكك فى كل شئ، الى حد الانقلاب فى الظواهر الكونية أو الفوضى بسبب حب رجل

لأمرأة، كما حدث ذلك فى معظم التراجيديات اليونانيه، وان كان الأمر هنا أبسط بكثير فالانسه مثلا لم تخن زوجا ولم تقرب الزنا فى نطاق المحرمات، ولا الشاب كذلك. بل كل منهما قد مارس حقه الطبيعى خلال علاقة حب يراها المحاضر ـ على ضوء الاسطورة على العكس من ذلك ـ ذلك لأن بورياس واريثايا كان يمارسان الحب وكأنهما يرقصان كطفلين وفى نفس الوقت ناضجان. وان كان المحاضر يقول عن بورياس انه منافق: «بورياس هذا اللعين كان له وجهان».

وعلى ذلك لم يكن ارسطواقادرا على تحديد نوعية تلك العلاقة القائمه على العقلانيه من ناحية ومن ناحية اخرى تلقائية فطرية.

ووفقا لهذه الشخصية التى لها وجهان لشخصية واحدة، فان نفس الوصف ينطبق على جميع شخصيات المسرحية فيما عدا المحاضر.

ولكن المحاضر ـ كعقل مفكر وفى نفس الوقت يحب لا يوديكى بطريقة تقترب من الصداقة اكثر من اى صورة أخرى ـ يتصور ان لايوديكى من الممكن ان تكون واحدة من سكان ما بعد ريح الشمال. يتعجب من تحولها وعدم تحملها لمسئولية ما فعلت، فى الوقت الذى لايهم عامة الناس الا أنها بعلاقتها بالمحاضر لم تعد تنتمى الى قواعدهم العامه (المرتبطه بالجنوب) حيث الاستسلام لما هو سائد ـ حيث يكمن المنخفض ـ غير ان الموضوع الاساسى بالنسبة للمحاضر يتلخص فى الحوار التالى:

المحاضر : أنا لا يهمنى فى موضوع اورثيايا سوى اتجاه الريح المضاد
الرجل = ونحن لا يهمنا فى موضوع لا يوديكى سوى الاتجاه المضاد أيضا.

الرجل : أننا نحبك يالايوديكى. الحب ياسيدى لااستاذ هو قوام هذا المجتمع ولا يوديكى احد افراد هذا المجتمع.

وفى النهاية نختار الحوار التالى بين الرجال والحاضر الذى يعق لناس لمعانى العبثية لنختتم به هذه المسرحية.

المحاضر : فى الواقع هذا هو ما اتصوره بالنسبة لمجتمع سكان ما بعد ريح الشمال. مجتمع يقوم على الحب، على الوفاء والاخلاص المتبادل.

وعلى ذلك حين يدافع المحاضر عن موقف الآنسه بمعنى ان ما حدث بينهما وبين الشاب لا يستحق كل هذه المهاترات والاتهامات والادانات، يتحولون من ادانتها الى ادانة المحاضر ذاته فى الوقت الذى هم مدانون به:

الرجل عند الماكينه الحاسبة : واعتقد كذلك انها تساعد على وجود فوضى.

الرجل عند الماكينه الضاغطة : بلا ادنى شك. فهى تساعد على وجود فوضى.

المحاضر : هذا فهم خاطئ تماما للاسطورة.

الرجل عند الماكينه الضاغطة : انك تعمل ياستاذ على هدم القيم الاجتماعية.

المحاضر : ماذا؟

الرجل عند الماكينه الضاغطة : أن البحث العلمى برئ من هذه الخزعبلات.

الرجل عند الماكينه الحاسبة : البحث العلمى الذى يبحث فيما اذا كانت أوريثايا ترقص أو تحمل سله هو بحث تافه ومضلل.

المحاضر : ما هذه الاتهامات الآن.

الرجل عند الماكينه المحاسبة : أو لم تدافع عن اوريثايا؟

الرجل عند الماكينة الضاغطة: أو لم تدافع عن لايوديكى؟

المحاضر : ما هذا الكلام؟

الرجل عند الماكينه الضاغطة: أنك تبدو وكأنك تدعو الى الرذيلة

المحاضر : أنا أدعو الى الرذيله......

وكما هو واضح من الحوار المتناقض للرجال الثلاثة، انهم يدينون المحاضر، أو لا يوديكى، بما هو مدانون به، ويقولون مالا يفعلون مثل حبهم الزائف للآنسه، وهنا تكمن ذروة الفوضى وعبثية كل ما يفعله هذا المجتمع ـ الذى لا ينتمى المحاضر اليه لاختلاف الطبائع ، والثقافات جذريا. ويبقى الأمل بمجتمع قوامه الحب، حلما. كما يبقى الحلم

بمجتمع يقوم على الوفاء والاخلاص المتبادل رسالة يدعو اليها المحاضر، دون جدوى، كما يبقى الأمل والحلم فى الوصل الى الطريق اللبنى يحتاج الى سكان ما بعد ريح الشمال، لتهدأ ارواحهم.

واذا ما أنتقلنا إلى مسرحية هل كان ذلك ممكنا؟ نجد الطريق اللبنى كاد أن يتحقق الوصول اليه بالفعل بفضل الكيمنى وامفتريون وان لم يكن أبوه هو الأب الشرعى ـ وانما زيوس ـ الا أن برعاية وتربية امفتريون له صار ابنا له هو الكمينى تماما مثل ابنهما افيكليس. لكن بسبب حزن الكمينى الشديد من جراء سؤال تقدم به ابنها الى المندوب ـ أى هل كان ذلك ممكنا؟ ـ لم ترع ابنها هركليس كما ينبغى أن يكون فنتتركه طفلا لا يزال ولم ترضعه هيرا من صدرها عبر الطريق اللبنى. كما لم يصل اليه كذلك الزوج ولا افيكليس بسبب حزن الكمينى أيضا. أما ذلك السؤال المشار اليه فهو يتعلق بمضاجعة الكمينى لزيوس ولزوجها امفتريون فى ليلة واحدة وفقا لتصورها ان زيوس كان زوجها. وعلى ذلك يتقدم افيكليس بذلك السؤال الذى يفترض المندوب امكانية عدم حدوث تلك المضاجعة لو أن الكمينى، انتبهت، وميزت بين زوجها وبين زيوس، المدعى انه امفتريون، من حركة اولفته تتبين من خلالها الفرق بين زوجها وبين من يدعى ذلك، أى زيوس.

تبدأ المسرحية بالحوار التالى الذى يبين لنا جزءا من النسيج المتشابك لهذه المناقشة التى يشارك فيها المندوب وامفتريون والكمينى وابنهما افيكليس والآنسة صديقة الآبن التى يبدو عليها التوتر الشديد كما يبدو على الكمينى الحزن الشديد بسبب فعلة افيكليس وتساءله العابر الذى تحول الى قضية تحاكم فيها الكمينى لاثبات بنوة هرقل وأصله الربانى الذى يفترض المندوب أن أصله ربانى بفضل الكمينى وامفتريون وليس زيوس بمضاجعته للزوجة فى تلك الليلة.

امفتريون : لا تقلقى يا الكمينى، ولا تتزعجى. لسوف ينتهى هذا الموقف على خير. ستمر العاصفة كما يقولون.

الكمينى : الموقف الذى أنا فيه لا يهمنى ولكنى اتعجب اتعجب كثيرا. لماذا يحدث كل هذا؟ لماذا فعل بى هكذا؟. أنا. انا امه انه الحزن وليس القلق الذى يملأ قلبى. الولد الذى ارضعته.

امفتريون : الحقير.

وعبر المسرحية كلها يحاول امفتريون أن يهمس في أذن الكمينى ليهدأها وكذلك بالمثل يفعل افيكليس لكن فى كل مرة كانت تبعد أى منهما بغضب ولا تريد أن تسمع ما كان يود أن يقوله كل منهما لها. اذ ليس الهدف من هذه المحاكمة هرقل الكمينى ذاتها، وانما هى فقط وسيلة للكشف عن حقارة زيوس وعدم استحقاقه نسب هرقل له، بل لا مفترقون وكذلك الكمينى ولا فرق بين هرقل وافيكليس من ناحية النسب. لكن كل ذلك ما كان يعنى الكمينى لأنها باستغراقها فى ذاتها، لا تعى الا حزنها من ذلك الوضع الذى وضعها فى افيكليس وسمح له به امفتريون كما سمح كذلك للمندوب بتطاوله عليها بكثرة اسئلته وتساؤلاته على الرغم من انها اعترفت انها تبينت أن هناك فرقا بين زيوس وبين امفتريون فى تلك الليلة وأن ما فعلته مع زيوس كان بإرادتها الحرة بسبب توترها العصبى فى تلك الليلة التى كانت تنتظر فيها زوجها العائد، الذى تأخر عن زيوس قليلا. فنسب بطولات القائد امفتريون لنفسه بدلا من صاحبها. لكن الكمينى لم تصدقه لأنها كانت تعرف أنه ليس زوجها الذى ذهب للحرب لانقاذ اشقائها الثمانية.

ومن خلال العديد من المفارقات الدرامية يتبين لنا اهتمام المندوب بالناحية العقلانية المجردة، واهتمام امفتريون بالوجدان (الذى يبدو نضوجه عن العقل) واهتمام افيكليس بالآنسة (وكل منهما صغير السن) وتركيز الكمينى على حزنها. وعلى ذلك نجد أن أمفتريون أكثر اهتماما بحالة الكمينى وادانة كل من يسبب الحزن لزوجته، «أويسأ» اليها، لأن العدالة تستلزم منه ذلك. ومع هذا يظن كل منهم أنه وسيلة لتحقيق العدالة، كما نلاحظ ذلك مع الاورستيا.

افيكليس: أنا لم أقصد الاساءة الى أمى. لكننى فقط اردت أن أشير إلى.. ما اذا كان ذلك ممكنا. انها ليست أكثر من ملاحظة. مجرد ملاحظة عابرة..

الآنسة: بالضبط. مجرد ملاحظة عابرة.

امفتريون: والام انتهت ملاحظتك العابرة؟ الى قضية انتهت نحن الآن فى حالة قضية. على اى حال، انك سوف لا تحقق هدفك الخبيث، ولتنجح فيما تريد أن تصل اليه بفعلتك اللئيمة.

المندوب: سيد امفتريون، غير مسموح بهذه التعبيرات من فضلك.

الكمينى: ومع ذلك، أخاف. أخاف.
افيكليس: لا تخافى يا أمى. فالمسألة ليست أكثر من مناقشة.
امفتريون: مناقشة؟ أنها قضية ياولد. قضية. هل تفهم؟

تدور الاحداث فى مكان مغلق ـ غرفة مكتب وقاعة للاجتماعات ـ مثلما نجد ذلك فى مسرح العبث المعاصر عند يونسكو وبيكيت. غير أن يحيى عبدالله يقيم الحدث الدرامى الاساسى على ضوء أسطورة هرقل وعلاقته بامه الكمينى ونسبه الالهى لزيوس؟ ولكن من كان له فضل أن يصبح نصف اله ـ كما فى الأساطير ـ ليس رضاعة الكمينى له من ثديها كما أرضعت أخاه افيكليس من امفتريون ـ الرجل وليس الاله الأسطورى زيوس، بل ارضاع الالهة هيرا من ثديها، حتى ادماه، فصار بعد ذلك نصف الاله. وعلى ذلك فهو يسمى هراقليس (أى مجد هيرا باللغة اليونانية).

ولكن لتتبع خيوط تلك القضية التى يحقق فيها المندوب والتى تملأ قلب الكمينى بالحزن بسبب ابنها افيكليس الذى يصفه امفتريون بالحقارة، لابد لنا من تتبع الحدث الدرامى الذى سيقودنا الى عبثية الكثير من المعانى المتوارثة عبر نضوج هرقل (ابن الكمينى وامفتريون وارضاع هيرا له من ثديها حتى ادماه حين وصلت به عبر الكواكب فى السماء الى الطريق اللبنى، وذلك يقترب من وضع الكمينى بالنسبة لافيكليس مع الفارق بين كل من افيكليس وهراكليس فى النسب الذى يرى المندوب أن من يدرى؟ أليس من الممكن أن تكون حملت الكمينى هرقل من امفتريون وأن يكون نسب الاثنين واحد أى الزوج امفتريون الرجل وليس زيوس، الحقير بحق، حين استغل مكانته الألوهية وتسلل الى مخدع الكمينى، فى تلك الليلة، كما تعود أن يفعل ذلك مع النساء. فى صور مختلفة كما حدث مع الكمينى فى ليلة ممطرة انقطع فيها التيار الكهربى، مدعيا أنه زوجها ومخلصها المنتظر امفتريون.

المندوب: غير .. غير مسموح بمثل هذه الكلمات يا سيد امفتريون
من فضلك امفتريون (الى المندوب) انك يا ولدى مازلت صغير السن.

وقد نلاحظ ان امفتريون يخاطب افيكليس بنفس اللهجة التى يخاطب بها المندوب. كما ينادى عليهما بكلمة «الولد» بما يعنى أن كل منهما صغير السن. ومدلول ذلك سنتبينه فيما بعد، وفقا لتكنيك العمل والدلالات اللغوية للاسماء.

أما فعلة افيكليس ـ التى يطلق عليها امفتريون فعلة لئيمة ـ فهى اسقاط مهابة زيوس كرمز لدين متزعزع الجذور يخضع للتبريرات الواهية، ومع ذلك يسير على نهجه عباده الذين يتصورون انهم انقياء وعلى رأسهم الكمينى ذاتها، التى تؤمن بدين زيوس، وتبقى على مكانته وهيبته، كما لو كان نموذجا مثاليا يحتذى به رغم فعلته اللئيمة وليست فعلة افيكليس.

ومع ذلك يدان افيكليس وتحاكم الكمينى ويصير امفتريون الزوج، ضحية، ومدانا كذلك من زوجته. أما الجرم الحقيقى فلا أحد يقدر على إدانته أو محاكمته! فأين العدالة من ذلك الموقف المركب الميتافيزيقى فى جوهره؟

ومن هنا ـ كما يقول المندوب رغم صغر سنه ـ أن «جوهر المسألة موضوع يخص العدالة أولا وأخيراً هذا بجانب مسألة ثانوية تخص الكمينى وهى ما اذا كان يمكنها التمييز بين امفتريون وزيوس بالاضافة إلى ما إذا كان يمكنها أن تنتظر رجوع زوجها من الحرب فلا تسمح بمضاجعة زيوس لها فى تلك الليلة؟ لكن هل كانت تعى حقيقة ما تفعل أم اختلط عليها الأمر؟ هذا ما تكشف عنه خيوط المسرحية المتشابكة من خلال مواجهة المندوب للشخصيات، وعلى وجه الخصوص الكمينى. بجانب مواجهتها هى لنفسها فى حضور المندوب وباقى الشخصيات.

وان كان مع كل ذلك، وعلى الرغم من أن قضية العدالة تخص هنا اساسا امفتريون، كزوج، صار فعلته ضحية زيوس الخبيثة بتضليله لزوجته الكمينى. الا انه الوحيد الذى يدافع من عنها بداية المسرحية وحتى نهايتها، فضلا عن أنه يدين ابنه افيكليس الى الحد أنه يشعر بالذنب نيابة عنه كما لو كان هو المذنب ولنستمع الى الحوار التالى لنتبين قدر الانفعال الكامن داخل كلمات امفتريون والعقلانية التى تحجم وتلجم ذلك الانفعال من جانب شخصية المندوب، كممثل هنا لدور العدالة:

امفتريون: انتى أن فى النهاية هو الشخص الذى يعينه هذا التساؤل. وأنا لا أقبل

المندوب: لا يا سيد امفتريون. فالتساؤل هو للتساؤل فى حد ذاته، نحن هنا لا نحاكم أشخاصا بقدر ما نناقش مسألة. جوهر المسألة موضوع يخص العدالة أول واخيرا، وهذا هو دورى.

امفتريون: ولكن لى حق المناقشة والاعتراض فى كل الأحوال.

المنـدوب: أوافق، ولكن فى حدود. يجب أن نحرص جميعا على أن تكون المناقشة في حدود معينة، ووفقا لشروط متعارف عليها بحيث لا تشتط أفكارنا، أو يختلط بعضها ببعض.

امفتريون: أنه هو الذى جعل أفكارنا مشتتة. سوف لا أغفر لك هذا ابدا، ابدا.

المندوب: ثم لاداع للانفعالات أو التشنجات، فنحن لا نوجه اتهاما، وانما نصدر حكما. رأيا

غير أن الكميني بجانب حزنها الشديد، الذى يوحى به النص لو كان قتلا معنويا من ابنها افيكليس، فقد انزعا لا يقل عن ذلك الحزن لتصورها ان هذا الحكم سيكون ضدها هى!! ولهذا فأن زوجها يحاول تهدئتها بقوله لها:

امفتريون: لا تنزعجى يا الكمينى، فسيأتى هرقل ويخلصنا من هذا الموقف، انا واثق من هذا (الى المندوب) هل استطيع ان أتحدث فى التليفون؟ ينهض ويتحدث فى التليفون.

أما المندوب فيبدأ فى تصفح بعض الأوراق استعدادا للمناقشة، أو المحاكمة، بينما الآنسة متوترة فتستأذن المندوب فى امكانية تدخين سيجارة، ومن ناحية اخرى ينهض افيكليس ويتجه الى امه يهمس لها فى اذنها مرتين بشىء لا تتبينه، الا انها فى المرتين تجيبه بكلمة «لا أريد» تضيف اليها المرة الثانية «ابتعد عنى» «أرجوك».

افيكليس: (يعود إلى مكانه)

امفتريون: (يعود هو، الآخر إلى مكانه).

المندوب : (يرتب بعض الأوراق. يمسح عينيه) حسنا، نستطيع الآن أن نبـدأ بعض الاجـراءات الشكليـة، الاسم بالكامل، الكمـينى بنت اليكتـريون. تاريخ الميـلاد ٢ يوليـو عـام ١٨٧٨. مكان الميلاد «طيبة» تاريخ عقد الزواج.. مكان عقـد الزواج.. الشاهد الأول.. الشاهد الثانى.. انظرى يا

سيدتي ما اذا كانت هذه المعلومات صحيحة (يعطيها الورقة).

الكميني: (تطلع على الورقة ثم تعيدها اليه).

ولعلنا نلاحظ هنا الخلط الموحى باختلاط النظام الاغريقى مع النظام المصرى وكذلك اختلاط الأزمنة المرتبطة بقديم الزمن من خلال اسماء الشخصيات الأسطورية والشخصيات المعاصرة، بجانب ما تتضمنه بلدة «طيبة» من معنى مزدوج يخص الاغريق كما يخص مصر كذلك. ولهذا لم يقع اختيار المؤلف على بلدة اثينا على الرغم من أن الاسماء الاسطورية من المفترض فى أصلها التاريخى انها تنتمى لاثينا وليس طيبة، كما هو متعارف عليه. وماذلك الا بهدف الوصول إلى أن التاريخ الأسطورى يعيد نفسه من خلال استمرارية المتوارثات العبثية عن طريق اختلاط الحضارات، وان اختلفت صور الآلهة أو أسماءهم، وان اختلفت كذلك اسماء التراجيديين التى تتضمن معانيها طبيعة شخصياتهم، بغض النظر عن كونهم أغريقيين أو مصريين أو أى جنسية أخرى.

ولكى يمكننا المضمون ـ بصعوبة اقل ـ نجد من الضرورى الاشارة الى مدلول الأسماء الاسطورية.

ولنبدأ باسم الكمينى Alkimini الذى يعنى تجزئة الروح الى اجزاء صغيرة تؤدى الى تشتتها، وبالتالى عدم تماسكها، وافيليكس Efficles تعنى صاحب الانفعالات الشعورية الجيدة ويعنى اسم Amphitrion دائرة محكمة جيدا.

أما زيوس Zeos هو معروف باسم مشتق من الكلمة اليونانية Theos أى اله. (والانسة) من يستأنس بها صاحب الانفعالات الشعورية الحسية ولهذا فهى صديقة لافيكليس وتدعوها الكمينى «بفتاته المبتذلة» وأخيرا (المندوب) الذى يعنى المحقق ـ بلغة القانون فى اللغة العربية كذلك اما الساعى الذى فى المكتب فمن الواضح انه جزء لا ينفصل عن سعى المندوب للوصول الى العدالة فى تلك القضية.

وعلى ضوء البناء ككل، يمكننا استخلاص ان الانسة والكمينى وجهان لشخصية واحدة، وافيكليس وامفتريون والمندوب وثلاث شخصيات تعبر كل واحد منها عن عنصر انسانى افيكليس: الحس، امفتريون: الوجدان المندوب: العقل. والأخير يمثل فى نفس الوقت العقل الذى ينوب عن الجميع وصولا الى تحقيق العدالة. امازيوس فمن يقف فى

مواجهته وضده للانتصار عليه بالفعل، كما في الاسطورة) هو شخصية هراكليس، النصف اله لكونه ادمى لابد وأن يموت لكن اعماله البطولية خالدة تفوق خلودها وجود ذلك الاله الاسطورى المزيف زيوس صاحب المكائد والدسائس والاعمال الحقيرة المقنعة تحت.. «الوهية دينه الحسى.

والآن يمكننا تتبع مسار الحوار على ضوء ما سبق ذكره بدءا بالحب الايروتيكى العبثى بالنسبة لالكمينى وزيوس وبينهما امفتريون:

الكمينى: حسبته زوجى. فقد جاء فى نفس الوقت الذى كنت أنتظر فيه امفتريون، لم أعتقد على الاطلاق أن يكون رجلا آخر. أعنى أن يكون.. لقد كان امفتريون بعينه.

امفتريون: علينا أن ندرك أيها السادة امرا غاية فى البساطة. هو أن زيوس كما تعرفون، اله. بل وكبير الآلهة. وهو قادر على أن يفعل ما يريد. وهو اذا كان قد خدع الكمينى، فقد خدع رجالا ونساء آخرين. ومن منا لم يخدع باله؟ أقل الآلهة شأنا..

الآنسة: (لافيكليس) من منا لم يخدع باله؟ عبارة رشيقة.

الكمينى: لقد اختلط الامر اختلاطا فظيعا. بل وحتى الزمن، استطاع زيوس أن يغيره، انكم تعرفون القصة جيدا، ولاداع لأن اسرد بالتفصيل ما حدث.

المندوب: نستطيع أن نقول، باختصار، انك ضاجعت كلامن الأله والرجل فى ليلة واحدة.

وجدير بالذكر أن المقصود هنا بالعبارة الأخيرة هو شعور الكمينى نحو امفتريون الذى اختلط عليها التمييز بين حالتها الشعورية وهى تمارس معه الجنس بالحالة الشعورية التى كانت عليها فى تلك الليلة التى تسلل زيوس فيها الى مضجعها. ذلك أن الحرب قد انتهت ـ كما يذكر لنا امفتريون ـ يوم ١٧ ديسمبر ثم وصل ـ كما يحسب المندوب من خلال كلام الكمينى ـ فى «ليل» ٢٣ ديسمبر عام ١٩١٢ وقد سبقه فى «مساء» نفس

اليوم زيوس. ومن المهم هنا لتوقف عند كلمتى: المساء والليل. ومالهما من دلالات رمزية موحية من خلال الجو الأسطورى العام الذى لا يجده عادة مكان أو زمن، هذا بجانب التأكيد على ذلك المعنى من خلال كلمات الكمينى التى تفيد اختلاط الأمر عليها بجانب اختلاط الزمن الذى استطاع زيوس أن يغيره.

ثم نواصل معهم الحوار الذى يبين لنا الأدعاءات الكاذبة لالكمينى وكيف أن القواعد العامة هى التى تحكم المسائل فى نهاية الأمر بحيث يصبح البرىء مدانا ـ أى امفتريون وافيكليس والكمينى ـ والمدان الحقيقى بريئا ـ أي زيوس بحكم وضعه كاله لا يحاكم ولا يقاض ولا يحاسبه أحد على أفعاله. أليس هو كبير الالهة ؟؟!!

المندوب: سيدة الكمينى. الم يكن ممكنا الا يحدث ما حدث؟.

الكمينى: كيف يحق الآلهة؟! أن الأمر كان غاية فى الصعوبة، وغاية فى الغرابة، وغاية فى الأرهاق.

(همسا) غاية فى الأرهاق.

امفتريون: لا أحد يستطيع أن يفلت من شرك ينصبه له الرب

المندوب: فلنتحاش بقدر الامكان القواعد العامة.

امفتريون: ولكن القواعد العامة هى التى تحكم المسائل فى النهاية.

المندوب: أننا لم نصل إلى النهاية بعد. السيدة الكمينى هل تستطيع أن تحدثنا بالتفصيل عما اذا كانت لم تجد اى أختلاف بين زيوس وزوجها.. أعنى من الناحية (محركا يديه) الجنسية.

الكمينى: لقد سبق أن قلت لك أن الأمر اختلط على اختلاطا فظيعا. ليس صعبا تتصور حالة كحالتى. لقد كانت أعصابى فى منتهى التوتر. وفى تلك الليلة بالذات.. كان برق ورعد ومطر وانقطاع التيار الكهربى. شد ما كانت لهفتى على لقاء الزوج الغائب. شد ما كان حنينى إلى أن أرى وجهه وأن ألمس يده.

ومن خلال الجزء الأول من الحوار مضافا اليه وصف الكمينى لاختلاط الأمر عليها ووصفها لحالتها الصعبة وتوترها العصبى الشديد يبدو ما كان وراء كل ذلك من توتر جنسى شديد، يؤكد على ذلك انقطاع التيار الكهربى الذى يرمز هنا لتيار الفكر والروح الذى كان مغلفا بعواصف ورعد وبرق ومطر، ومع حنين جارف روحى فى نفس الوقت، لانتماء حقيقى لشخص معين، غائب، وذى ملامح خاصة لوجهه ولمس يده هنا تبدو والمفارقة واضحة بين ممارسة حسية تتم، فى الظلام، وانقطاع تيار كهربى، بين حنين لرؤية ملامح تفصيلية ثم حس، مصحوب بمعنى المساعدة التى ترمز لها اليد، تلك الرؤية الموحية، التى لا تتحقق بالطبع الا بوجود التيار الكهربى، بكل ما يحمله من معانى ودلالات مختلفة، معادلة للروح.

وربما تلك المعانى والدلالات هى ما استطاع امفتريون التوصل اليها من خلال كلمات الكمينى المتدفقة بالمشاعر التى أوقفها المندوب مباشرة بحكم دوره كمحقق للعدالة بالعقل اليه مضاف البعد الروحى بمعنى النفس ككل متكامل:

المندوب: معذرة، ولكن بقدر الامكان فلنحاول ان تتحاشى الاندماج فى التعبير عن اية عاطفة زائدة.

امفتيريون: بحق السماوات. انك عندما تحاكم أنسانا أفلا تسمح له بأن يعبر عن عواطفه؟

المندوب: نحن هنا لا نحاكم يا سيد امفترتون، ولكن نناقش

امفيتريون: أنها قضية على أية حال. أوليست قضية؟

المندوب: أنك تنظر إلى المسألة بصفة شخصية.

امفيتريون: بصفة شخصية؟ أوليست زوجتى هذه التى نجتمع حولها، نسألها ونقاضيها.؟

المندوب: من فضلك يا سيد امفيتريون. أرجوك (إلى الكمينى) أنا أسأل ياسيدة الكمينى عما اذا كنت قد لاحظت اختلافا ما من الناحية الجنسية بين امفتريون وزيوس؟

أمفتريون: أنا أعترض على هذا السؤال.

المنـــدوب: من فضلك يا سيد امفتيريون.

امفتيـريـون: من فضلي ماذا؟ أنا لي حق الاعتراض على مثل هذا السؤال الفـاضح لسيـدة جليلة؟ وقـورة هي زوجتي يا حـضرة المندوب. من كـان في مـثل سنهـا ومـركـزها لاينبغي أن يوجه اليه اطلاقا سؤال كهذا.

المنـــــدوب: سأضطر يا سيد امفتريون الى حرمانك من المناقشة تماما، اذا لم تلتزم بالحدود التي أشرنا إليـهـا من قبل (لحظة صمت) فلنعد الى سؤالنا.

الكمينـــي: لا أستطيع أن أتذكر الآن وبعد فوات كل هذه السنين.

وهنا يظهر لنا بوضوح بعد زمني آخر هو، الآن، كحاضر يناقش من خلاله، ماض، كتاريخ للحضارة الإغريقية والمنعكسة ظلالها على حاضر الشخصيات المعاصرة للمسرحية، وعلى وجه الخصوص ذات الاسماء الاسطورية، تأكيداً على حقيقة أن التاريخ يعيد نفسه، بصور مختلفة، بغض النظر عن الاسماء التي اختلقناها نحن البشر، لنضفي عليها المعاني والرموز والدلالات التي نريدها وفقا لطبائع الشخصيات، بدقة وتحديد، وعلى وجه الخصوص في عالم الدراما ـ كما ينبغي أن تكون ـ التي لاتسمح بوجود مصادفات وتناقضات عشوائية كما يحدث في عالم الواقع اليومي المعاش. وإن كانت تلك الحقيقة هي التي يبحث عنها في الواقع المندوب في محاورته أو مناقشته للشخصيات، كأفراد لعائلة واحدة، كما يقول امفيتريون للآنسة التي لاتجد فرقا بين بطولات زيوس الجنسية، وبين بطولات هرقل الاثنى عشر الإنسانية، بل وصل بها الألحاد، الكلي، إلى رؤيتها للأمجاد الإنسانية لهرقل، كرمز للإنسان النصف إله، إلى تدميره للقرى وإن كان هو في الحقيقة يبني ويشيد قيما انسانية فطرية طبيعية عن طريق هدم التقاليد البالية الراسخة، كعبادة زيوس مثلا، الذي بسببه تحدث الفوضى الشعورية والفكرية وليس بقادر على تحقيق العدالة، ولا من يؤمنون به كذلك وهي لاتعلم لإنها غير ناضجة ولا تهفو روحها لمعرفة عميقة وتميل إلى العلوم المسطحة البعيدة عن بواطن الأمور.

وهذا مايؤكد عليه امفيتريون في حديثه معها، كرجل ناضج وبصفته زوجا حنونا وأبا صالحا صادقا. وعلى ذلك فمهما كان ذكاء المندوب فهو ليس كامفيتريون الحكيم، وفقا

للدلالات الرمزية لاسمه. فهو كأب وزوج، ومشارك فى المناقشة، أكثر نضجا ورؤية شمولية من ذلك المندوب القاصرة جهوده، لانطلاق أفكاره أساسا من العقل فقط بل وخاضع لانفعالات افيكليس التى تسببت أصلا فى تلك القضية الإنسانية الفوضوية وغير العادلة رغم حب الكمينى لزوجها وحبه لها كذلك.

فإن كان افيكليس مدمرا ـ إلى حدا لفوضى ـ بانفعالاته الحادة ـ التى لا تقل حدة عن الآنسة كما لو كانا طفلين ـ فإن المندوب برؤيته الأحادية لايختلف عن زيوس إلا بالنسبة للزاوية التى ينطلق منها ويقف عندها، كبداية ونهاية كلاهما قاصرتان ومحطمتان، وهى بالنسبة لزيوس الجنس والبطولات الاجتماعية والسياسية الزائفة لقدرته على الخداع والمكر، وبالنسبة للمندوب العقل الذى هو أكثر عجزا للوصول إلى أى حقيقة منطقية أكيدة نهائية. خاصة أن حديثه مع الكمينى كان مرتبطا بحالات شعورية وحسية، يصعب ـ بل يستحيل وصفها أو التعبير عنها (بدقة) سوى بالموسيقى أو بأسلوب موسيقى ـ لإنها تتضمن ادق التفاصيل الوجدانية. وهذا على مايبدو وقد انتبه إليه يحيى عبد الله فجاءت المسرحية الثالثة مسألة لبنى فى الثلاثية للبحث عن الطريق اللبنى فيصيغها فى قالب الفوجه، كما سنحاول تحليلها الآن.

تعالج هذه المسرحية، بشكل جوهرى، تيمة الموت ومأساة الإنسان فى مواجهة تلك الحقيقة، سواء كان ذلك الموت حقيقيا أو معنويا، مما يحول بينه وبين ممارسة حياته بأسلوب لائق به كانسان، مما يؤدى فى النهاية إلى الشعور باللاجدوى وعبثية الحياة. ومما يجعل من حياته التى عاشها، بكل عذاباته وآماله، أدنى معنى، حتى يتحول فى النهاية إلى كومة من تراب.

وتتضمن تيمة الموت، التيمات الأخرى التى تناولناها بالبحث أى العدالة الإلهية، الشعور بالذنب والمحرمات، الحرية، الصداقة، الحب، والفوضى.

ومحور العمل هو قصة حب مأساوية بين الفتاة لبنى التى تعيش فى القسم الداخلى فى بيت الراهبات، وبين الفتى يونس الذى يحبها ويريد الزواج منها، الا أن لبنى تفضل العزلة والعودة إلى مسكنها، لكنها تموت فى النهاية.

ومسرحية مسألة لبنى، تصور ماينبغى أن تكون حياة الإنسان ـ رجلا أو انثى عن طريق الخلق الذاتى والأبداع بالفكر متخطيا عذاباته، التى ترفعه عن غيره من الكائنات اللامبالية،

كتبرير لوجوده على الأرض على أمل أن تبعثه اعماله الخلاقة، مرة أخرى من جديد. وعلى الإنسان أن يعانى مرتين، فليس كافيا أن يعيش الإنسان عذابه مرة واحدة، تلك الفكرة التى تذكرنا بما كان يقوله ديدى لجوجوفى انتظار جودو وماكان يقوله كراب فى شريط كراب الأخير وكاسكاندو. وما كل تلك المعانى لأهمية الماضى كامتداد نحو المستقبل، الاصورة من صور الحضارات العريقة، الغربية والمصرية القديمة وغيرها وهى معانى لايدركها سوى يونس أما لبنى فتبدو حياتها وموتها صورة المرأة التى تقربنا من الشخصيات النسائية الاغريقية، كما سيتضح لنا ذلك من خلال تحليل النص الا أنه جدير بالذكر أن اسم لبنى له دلالة اسطورية اغريقية مرتبطة بالطريق اللبنى الذ ى سبق الحديث عنه فى مسرحية سكان مابعد ريح الشمال، وايحاء به فى مسرحية هل كان ذلك ممكنا؟ بل أن معظم مسرحيات يحيى عبد الله توحى بشكل أو بآخر بذلك المعنى المرتبط بالطريق اللبنى كمعنى مجازى للبراءة والنقاء الخالص والاخلاص والوفاء.

ومثلما تنقسم الفوجة الموسيقية إلى أربعة أقسام، كذلك فوجة لبنى تنقسم، بلغة الدراما، إلى أربعة مشاهد. التى من خلالها سنحاول تحليل النص بقدر ما يسمح المجال لتوضيح التيمات العبثية التى يعكسها المضمون العام للنص. المشهد الأول، ويسمى بقسم الاستعراض Exposition وهو الوحيد ـ فى أقسام الفوجة، الذى يكون محددا. ويدور فيه لحوار بين لبنى ويونس. وأن كان يحيى عبد الله يبدأ المشهد كحركة وحوار بيونس فذلك لتعميق المضمون الدرامى للحن الأساسى، لبنى.

فيدخل يونس عليها وهى، جالسة، تقوم ببعض الأعمال المنزلية، وهو يحمل حقيبة وبعض الأوراق.

ومن خلال الحوار التالى، سنتبين طبيعة اللحن الاساسى لبنى (كوجدان حزين بسبب موت الابرياء وهى تبدو امتداد هنا لشخصية الكمينى والآنسة فى مسرحية هل كان ذلك ممكنا) كما نتعرف أيضا على تنويعتها المتنافرة معها والتى تمثلها رئيفة (حس مرتبط بمعنى السعادة، وهى توازى هنا شخصية الآنسة فى المسرحية السابقة الذكر) كما نتعرف كذلك على طبيعة يونس فى بداية هنا الحوار كعقل مجرد، مرتبط بالمعرفة وهو يعادل شخصية المندوب فى هل كان ذلك ممكنا؟ كما يعادل شخصية المعاصر فى مسرحية سكان ما بعد ريح الشمال) متزن ومتباين مع لبنى (بكل تنويعاتها أى رئيفة والأب «الذى يمثلها عقلها»)

وان كان متوافق هو مع نفسه ـ رغم تنافره أيضا معها فى نفس الوقت ـ من خلال ارتباطه بمضمون الثلاث برديات الموضوع الرئيس للفوجة (أى الموت والحياة والبعث):

يونس: ثلاث برديات.. فى منتهى الأهمية «حصاد يوم واحد. يمكن أن أعيش عليها طول العمر. لست أنا فقط ولكن آخرون معى كذلك.

يعطيها يونس منها واحدة لتقرأها (وهى تتضمن ـ كما نفهم ذلك من أسلوب الحوار المتوارى ـ الموضوع للبرديات الثلاث أى الموت وذلك لارتباط مضمونها بحزن لبنى كاحن أساسى، وان كانت لبنى تقرأها وتمعن فيها الا انها تعطيها له ثانية، دون أكتراث وتواصل عملها. يأخذ يونس منها الورقة يطويها فى هدوء ثم يقول:

(وهنا نتعرف على لبنى كلحن اساسى ثم تنويعاتها)

يونس: ولكن لماذا انت حزينة هكذا يا لبنى؟

لبنـــى: ولماذا أنت سعيدة هكذا يا لبنى (تنهض وتحمل معها بعضا مما تبقى من عملها وتتوجه الى الداخل) المقصود هنا داخل عقلها) وتعود وهى تحمل صينية عليها بعض البطاطس وسكين وتبدأ فى تقشير البطاطس.

وهنا يبدأ ـ بطريقة تشكيلية غاية فى الموارة ـ ظهور التنويعة الثانية للبنى (المتمثلة فى الأب) كعقل برىء نقى، محلقا، بعيدا عن الأرض، وأن كان ارتباطه بلبنى (كوجدان) ضعيف للغاية، كقشرة رفيعة متمثلة فى قشرة البطاطس ـ ذات اللون البنى ـ فهى على الرغم من ذلك تنزع عنها حتى هذه القشرة فتظهر براءة عقلها عارية تماما بلا أدنى حماية. (وذلك ما ترمز اليه البطاطس بعد تقشيرها، كلون ومدلول لغوى كذلك).

ومع استمرار الحوار بين لبنى ويونس وتطور الموقف بينهما يتضح لنا المزيد من بساطتها وسذاجتها (كفعل ووجدان وحس) لارتباطها الوثيق بالحياة اليومية العادية، بالنسبة لنفسها، او بعلاقتها بيونس. كما يبدو تعاليها، وادعاءها، فى نفس الوقت، بقرائتها الميلودية يونس، من خلال نفسها، بشكل مقلوب.

فتتهمه هو بالبراءة فى حين أنها هى المتسمة بها، لعدم اهتمامها بالمعرفة الحقيقية العميقة. ذلك بجانب أنها تعامله كما لو كان الطفل البرىء ـ الذى لا تهتم بشىء غير اطعامه والسؤال

عن صحته ـ بالاضافة إلى انها توحى له بأنها تفوقه معرفة، او توازنه على الأقل، على الرغم من انه حين يسألها و،كيف يتأتى لك الحكم على فتجيبه:

«(فى براءة) تلقائيا،»

وعلى ذلك النحو تسير المليوديات، متداخلة ومتنافرة. لبنى تقرأ ميلودية يونس بشكل مقلوب. ويونس يحاكى ميلود يأتها بأساليب كونترا بنطية متعددة.

ومن خلال ذلك التداخل ، عن طريق أسلوب المعالجة الدرامى الفوجى، نتعرف على موضوع البردية الثانية (البعث) وضرورة التفكير فيه من وقت إلى آخر. ثم نتعرف على مضمون البردية الثالثة (الحياة). وهنا يبدأ يونس حديثه مع لبنى عن رؤيته لما هو أفضل لها من حياتها فى القسم الداخلى ببيت الراهبات. أى أنه ينبغى عليها أن تعيش حياة اجتماعية طبيعية (سنتبين مدلولها فى المشهد الثالث بكلمات معادلة أخرى وتصوير تشكيلى ايضا).

ومما هو جدير بالاشارة اليه هنا أن يحى عبدالله ـ كمؤلف مسرحى ـ مقيد بالفعل تماما النظامية لنموذج الفوجة ـ كما لو كان مؤلفا موسيقيا ـ التى لا تسمح بالتطرق الى أى موضوعات ثانوية بعيدة عن دائرة الشعور المحددة بنوع اللحن الذى بدأ منه، أى حزن لبنى، الذى يريد يونس أن يفعل شيئا من أجل تخفيفه عنها، عقلانيا، لذا وفقا لهذه الخطة النظامية، لانجد المؤلف يسمح بتعبير يونس عن أى افكار، تخصه هو، كاملة، فتبقى دائما كنغمات معلقة ناقصة.

لكن مع استمرار حديث لبنى مع يونس عن الحياة اليومية العادية ـ والتى يمارسها هو مع نفسه بتعاسة شديدة، كحلاقة الذقن مثلا ـ وكذلك نداءات الأب المتكررة عليها ـ تأكيدا على سذاجة فكرها ـ يمضى عنها يونس الى الداخل (المقصود داخل عقله) ليضع مزيدا من الكولونيا. بالأضافة الى غسيل يديه كل خمس دقائق وتنشيفها، بما يوحى بتردده المستمر فى موقفه منها. لكن عندما يمضى يونس الى الداخل، ولا يظهر ثانية، تأخذ لبنى كتابا من المكتبة وتبدأ فى قراءة وصفه لعمل صينية بطاطس مهروسة.. وبالقرب من نهاية الوصفة يعاود الأب نداءه عليها. فتتوقف عن جملة لا تكملها فتقول وهى ساهمة «... وقد يستغنى عن...» اظلام.

وهنا ينتهى المشهد الأول. لكن قبل ان ننتقل الى المشهد الثانى، نرى ضرورة الإشارة هنا الى ان كل ما تتضمنه صينية البطاطس من عناصر، هى معادلات موضوعية للبنى بتنويعاتها. لكن من أهم العناصر التى يجب ذكرها الآن (وضع العصاج داخل دوائر البطاطس أو مستطيلاتها وتحميرها...) تلك العبارة هى التى تساعد القارئ على فهم الجملة الناقصة للبنى - كنهاية للمشهد - التى توحى بتفكيرها بامعان شديد، فى تعذيب نفسها، يؤكد على ذلك ويرسخه، ان تلك الجملة قالتها وهى ساهمة بعد معاودة نداء الأب عليها (عقلها) - كما توحى تلك العبارة ايضا بنهاية المسرحية، أى بموت لبنى كضحية لبرائتها، وذلك لأختيارها ان تلعب دور المخلص للابرياء، مثلها. والتى ستكون فى نفس الوقت ضحية بسببهم.

وبذلك يكون هذا القسم، الذى من طبيعته، ان يكون محددا، قد احتوى بداخله اجزاء الفوجة بالكامل، وبالمثل اجزاء المسرحية حتى النهاية.

اما المشهد الثانى فهو قسم اعادة العرض الذى يتضمن الجمل الاستطرادية Episode ثم العودة الى الموضوع الأصلى ليسترعى الانتباه عند ظهوره، من جديد، والذى يتمثل كما ذكرنا فى البرديات الثلاث (المتضمنة مختلف التيمات مثل الحرية والشعور بالذنب والموت والصداقة والعدالة) كما أن لهذه الجمل مهمة أساسية أخرى فى تطور الحدث، خاصة اللحن الاساسى وتنويعاته. ففى بداية المشهد يستخدم يحيى عبدالله صيغة استطرادية تسمى باضافة عنصر جديد ذات اللحن. وذلك عن طريق نوعية الطعام الذى تقدمه وثيقة لتأكل منه هى ويونس (الخبز والجبن والزيتون) - كمعادل موضوعى لما قررته لبنى فى نهاية المشهد الأول، بأن تعيش حياة صوفية، كوسيلة للتطهير Catharsis كما يستخدم المؤلف أيضا نفس الصيغة الاستطرادية من ذات لحن رئيفة - كحس للبنى بوجه عام - والذى هو فى نفس الوقت متنافر مع ما قررته لبنى، فى أن تعيش حياة صوفية، وذلك ما يتضح من طلب وثيقة من يونس وهما يأكلان (الملح) - وهو عنصر كان من بين عناصر صينية البطاطس - فيعطيه لها يونس وهو يبتسم مستكملا حديثه معها فيقول: «آه يا خالة رئيفة.. انك سريعا ما تفقدين أعصابك» ثم مع تطور الحوار تتطور ايضا الاستطراد على سبيل المثال تتطور وسيلة الاستطراد، من ذات لحن رئيفة (كحس) لتنعكس على لبنى (كوجدان). بذلك يكون المؤلف قد أضاف على لبنى عنصرا جديدا بحيث اصبحت هى ورئيفة يعزفان من مقام واحد باسلوب هوموفونى هارمونى. وذلك حين تدعوها رئيفة

للجلوس بجانبها وتعطها (اللبان الذكر) الذى طلبته منها، بينما نسمع اثناء ذلك، مليودية القرار العنيد Ostinato Basso المصاحبة لرئيفة (كحياة واهية اى زواج عادى بين لبنى ويونس وانجاب منه ذكرا) والمتنافرة معه ماتعنيه يونس الميلودية المصاحبة له. وعندئذ يبدأ المؤلف يقترب بنا أكثر فاكثر من اسلوب مسرح العبث، وذلك عن طريق أضافة عنصر من ذات لحن يونس يبحثه ـ محدثا نفسه ـ عن الحالة المثلى حالة المضاف اليه Genative والتى المح بها فى المشهد الأول وهو إضافة معنى لحياته العبثية متمثلة فى حب لبنى له وهى حالة سنتبينها تدريجيا حتى نتعرف عليها فى النهاية.

وهكذا يتطور الحدث حتى نصل الى نهاية المشهد. فيبدأ المؤلف باضافة عنصر استطرادى من ذات لحن رئيفة ـ كحياة واقعية حسية ـ حين تأتى بفستان زفاف أبيض، وتضعه على جسم لبنى وهى تقول ليونس انه يلائمها، تماما. وكرد فعل لذلك الموقف على لبنى ويضيف المؤلف عنصرا استطراديا جديدا، من جديد، متنافرة مع رئيفة، وذلك حين تشعر لبنى بالاختناق من وضع الفستان على جسمها، اما بالنسبة لميلودية يونس، فيستخدم صيغة اختصار اللحن بصمته عن الأدلاء برأيه فى الزفاف العادى التقليدى بالنسبة للبنى: مع اظلام تدريخى يوحى باظلام عقل وروح وحياة لبنى التدريجى كنتيجة لهذا النوع من الزواج الذى يدركه يونس بالنسبة لشخصيتها وهى لا تدركه. كما يجب أن يكون، برفضه.

رئيفة: (ليونس قبل أن ينصرف) انتظر.. قبل أن تمضى لتغسل
يديك.. (تضع الفستان على جسم لبنى، وتديرها بحيث
تكون فى مواجهة يونس)
لبنى: (شبه مختنقة) أهذا لى؟
رئيفة: (الى يونس) ما رأيك؟ (اظلام تدريجى)

وقبل أن ننتقل إلى المشهد الثالث ينبغى الاشارة الى دور الاضاءة، الواردة فى الارشادات المسرحية منذ بداية المشهد الأول، فى تطور مسار اللحن الاساسى (لبنى). ذلك بجانب اهمية الاشارة ايضا الى استخدام المؤلف للضوء، من خلال مفردات لغوية، كنغمات تترددد بتطوير الحدث، وفقا لطبيعة الشخصيات لذاتها ولغيرها مثل: الدفء النار ضوء شمعة، وهج المتضمنة بينها كلمة برودة ذلك بجانب ما يعادل هذه الكلمات أو يتباين معها، تشكيليا ولغويا.

وحين نصل الى المشهد الثالث نكون قد وصلنا إلى أهم قسم فى نموذج الفوجة فهو يعتمد على خطة معقدة من التحويرات المقامية Modulatory Scheme وهى من الأمور الفنية المركبة للغاية، والممتعة فى ذات الوقت، سنذكر بعض منها كنماذج عند الضرورة اثناء تحليل هذا المشهد «الذى يبدأ بتطوير الألحان وفقا لما سبق فى نهاية المشهد الثانى. لبنى تجلس منزوية فى ركن على كنبة، رئيفة تجهز للاحتفال بليلة المولد، وذلك بترتيب الأطباق والاكواب والطعام (كلها امور مرتبطة بالماديات) أما الأب فيجلس على مائدة ينظم بعض اوراقه (ايحاء بحساباته العقلية) تدعوه رئيفة لمساعدتها فى تقطيع حبات الطماطم التى كانت تقوم بتقطيعها. فيستجيب لها الأب ويمسك بواحدة، ويقطعها بالسكين وهو يجيب رئيفة عما همست به كحمائمه» قالت لى ان أحب أعدائى «كدلالة رمزية شبه قاطعة على قتل عقل لبنى كقلب ـ المتمثل فى حبة الطماطم التى يقطعها الأب ـ اما رئيفة بتقطيعها حبات الطماطم ـ وتضامنا مع طبيعة فكر لبنى وان كانت ضده ـ فأصبحت تمثل هنا، على وجه الخصوص، الحياة بمفهومها العام فى قتل الأبرياء وغير الأبرياء، دون جدوى من وجودهم فى الحياة وذلك باستهلاك حواسهم لطاقاتهم الفكرية.

ويستمر الحوار الرمزى المتوارى الى ابعد الحدود. مما يعمق قيمته الدرامية فضلا عن تكثيفه الشديد الذى لا يسمح بكلمات زائدة يمكن حذفها.

ويستمر الحوار وفقا لذلك التطور، يشارك معهم يونس فيه بمفاهيم مضادة مع ازدياد شعوره بالعزلة والغربة الذى يصاحبه منذ البداية متمثلا، كنغمة فى (حالة المضاف اليه) كحالة مثلى نتبينها فى المشهد الرابع والمعادل لها هنا كلمة (الفراغ)، اما اللحن الأساسى وتنويعاته (اى لبنى ورئيفة والأب) فأصبح هنا فى هذا المشهد أكثر تشابكا وتنافرا فى نفس الوقت مما قد يصبعب معه تميز كل لحن على حدة. ذلك بجانب تداخل الأزمنة الثلاث باساليب متعددة كونترابنطية موسيقيا، ولغويا ومن خلال ذلك الحشد من التداخلات نتبين اثناء الحوار بان الطفلين المقتولين (للأب) هما طفلى لبنى وفى ذلك ما يؤكد ما جاء فى المشهد الثانى (باعطاء وثيفة للبنى اللبان الذكر الذى أشرنا إليه أنه يعنى الأخ بلبان أمه كذكرى للبنى فى الحياة وهذا ما كانت تصر عليه رئيفة كسبب لزواج لبنى بيونس لتنجب منه ولدا ذكرا بل وتستمر رئيفه فى عنادها على تحقيق ذلك ـ كهدف للحياة ـ من خلال الميلودية المصاحبة لها حتى النهاية وهى ضرورة (زواج لبنى ويونس لتنجب منه ولدا، ذكرا).

ولكل من زاويته ومفهومه، يبدأ الاحتفال بالمولد. فتضع رئيفه زجاجة من النبيذ الأحمر (بمختلف دلالات النبيذ الرمزية اللونية والاسطورية وفقا لطبيعة كل شخصية). ومن خلال الحوار التالى (المرتبط بالمشاركة فى المولد) نتبين العنصر الثانى ليونس كوجدان متوافقا ايضا معه كعقل، أى الموسيقى بمعناها العقلى التجريدى واللا محدود كذلك، وأن كان له طابع تلقائى لكن من منطلق عقلى:

رئيفـــة : فلنتهيأ جميعا للمشاركة فى الاحتفال..

يونـــس: نستمع إلى الموسيقى.

رئيـفـة : ليس الآن.. ليس الآن سوف نجرع أولا بعضا من هذا الشراب.

وبذلك الحوار يتأكد لنا طبيعة رئيفة المرتبطة بأيروس وباخوس معا كما يتأكد لنا كذلك طبيعة وجدان يونس المرتبط بالفكر السامى وطبيعة حبه للبنى المتمثل فى الموسيقى (بمعناها الراقى) وليس كما تمثله بالنسبة للبنى كوجدان رومانتيكى تلقائى هذا التضاد الوجدانى بينهما نتبينه من خلال المشهد الثانى، حين طلبت رئيفة من يونس، كوسيلة يكشف بها عن مشاعره نحوها، لاستماع معا إلى موسيقى مؤثرة أو قراءة قصيدة عاطفية كما نتبين ايضا مع تطور الحوار فى هذا المشهد تطور طبيعة رئيفة، التى أصبحت توحى بواحدة من عابدات باخوس، المتطرفين منهن، وذلك بسخريتها مما يمثله الأب من فكر وايضا سخريتها من فكر يونس.

وهنا ينتقل يونس، فيأخذ كأسه محاولا الابتعاد بنفسه وبلبنى عن الأب ورئيفة ويبدأ حديثه معها عن محاولة لعلاج ذلك (الفراغ) بطريقتهما الخاصة بعيدا عن فكر الشيوخ المتمثل هنا فى الأب ورئيفة الأب الذى لا يرى فى لبنى غير النقاء، وكذلك رئيفة التى ترى جمالها بمفهوم مادى أما يونس فيراها باسلوب مختلف عن الاثنين متمثلا فى جمال الفكر وأن كانت لبنى ذاتها تميل، تلقائيا إلى مفهوم كل من رئيفة والأب.

وهنا يكون قد تم التمهيد ببناء طويل محكم كما ينبغى أن يكون وصولا لموضوع الفوجة المتمثل فى مفهوم يونس لقرائته للبرديات الثلاث فى يوم واحد[١٠] (الحياة، الموت والبعث) للوصول معا إلى (الحالة الطبيعية) التى تفهمها لبنى على أنها زواج، بمفهوم رئيفة، وذلك بقرائتها لميلوديتها هى لنفسها بشكل مقلوب. فيعود يونس من جديد بقراءة

ميلودياتها كما ينبغى أن تكون بدئا من الفكر، كمحاولة لتوصيل ما يعنيه وما يراه ملائما لها، وله وبما تعنيه الحالة الطبيعية من مشاركه ايجابية فى المجتمع بالفكر كطاقات خلاقة لا يجب على اصحابها اهدارها واكتفائهم بشعورهم أنهم ضحايا للأقوياء من حولهم كالهة الشر والتدمير والعفن.

ولكى يتمكن يونس من توصيل تلك الرؤية لبنى ـ التى لا تثق به منذ البداية ـ يستخدم المؤلف، فى هذا المشهد على وجه الخصوص، مختلف الطرق الكونترابنطية مثل: المحاكاة، الزيادة، طريقة الانقاص، ووسيلة قلب الصورة، المحاكاة مع القراءة العكسية للميلودية ـ والتى تبسمى ايضا الحركة السرطانية ـ وهى طريقة لا تستخدم حتى فى الموسيقى بجدارة الا نادرا خاصة عند ارنولد شونبرج. فعلى سبيل المثال للطريقة الأخيرة، إذا كانت ميلودية لبنى بتنويعاتها لا، سى، دو فهى تقرأها بالمعكوس وكذلك ايضا ميلودية يونس إذا رمزنا لها بالنغمة رى (بتنويعاتها) كما يستخدم يحيى عبدالله هنا ايضا وسيلة أكثر ندرة وهى مقلوب العكس والحقيقة أن المجال لا يسمح بتطبيق كل تلك الطرق من خلال النص، رغم أهمية ذلك.

لذا سنكتفى الآن بتلخيص مضمون الرؤية، موضوع الفوجة، الذى استخدم المؤلف فى توصيلها ايضا صياغات تشكيلية متباينة ومتوافقة لتونات لونية من الأبيض والأسود كمعادلان موضوعيان اساسيان للبنى وتنويعاتها تلك الرؤية التى توضح لنا ما تعنيه قراءة يونس للبرديات الثلاث والمتضمنة ايضا مفهومه عن منطوق النبؤة، ميلوديته المصاحبة له أى: (زواج يونس ولبنى وانجاب ولدا، ذكرا).

فذلك كله ما يعنى، بالنسبة ليونس، الخلق بالفكر كذكرى تبعثهما من جديد، بعد الموت، بدلا من حياة واقعية يومية يعيشونها بلا جدوى. على أمل الوصول لخلق أربع ميلوديات جديدة، من جديد، بصياغة هوموفونية هارمونيه.فيصبحان بذلك كل منهما الخالق والمخلوق بالنسبة للطرف الثانى وبالنسبة لنفسه.كبديل مثمر عن ميلودية لبنى بتنويعاتها، وميلودية يونس الرابعة المضادة، والمتنافر كل منهما من خلالهما مع نفسه ومع الآخر كذلك فالبعث على مستوى واقع الحياة بالنسبة ليونس يعنى البدء دائما من جديد، بغض النظر عن آخر نقطة مرحلية توقف عندها الإنسان فى أى وقت فضلا عن بعثه بعد موته من خلال اعماله الخلاقة المساهمة فى صنع حضارة الإنسان وارتقائه على الرغم من كل الامه واحباطاته بما يوحى لنا ذلك المفهوم بطائر العنقاء الاسطورى وهرقل كذلك.

وباعجاب لبنى واقتناعها بتلك الرؤية، يكون المؤلف، من خلال ذلك ويتجاوب كل من يونس ولبنى معا، قد استبدل الأسلوب الهروموفونى بدلا من الكونترانبط المتنافر.

لكن سرعان ما تعود لبنى للاسلوب الكونترابنطى بقلبه صورة ميلوديتها مع قراءة معكوسة ايضا لميلودية يونس، من جديد. وذلك حين يقول لها أنه على الرغم من امكانية تحقيق ذلك، فمن الممكن أن يشعر بالعجز، مع أنه فى نفس الوقت، يشعر بانه قادر. (ولكل منهما مفهومه عن العجز والقوة يزداد وضوحا من خلال النص).

لكن لبنى لم يستوقفها غير شعوره بالعجز، إذ أن هذا الشعور هو ما تعانى منه هى فى حجرتها فى بيت الراهبات، وعلى الرغم من ذلك فانها «تلمح ضوءا واهنا من شمعة تقبع فى زاوية تحت الحيطان العالية ذات الطلاء الباهت». وهنا تبدو شائبة الفكر بالنسبة للبنى على الرغم من احساسها الذى يعلو فوق العلاقات الإنسانية فى مسارها الطبيعى، وهنا تكمن مأساتها ـ ومأساة يونس أيضا وإنما بمفهوم مضاد ـ فتلك الشائبة من الفكر، على الرغم من براءة لبنى وتسطيحها، هى على ما يبدو ما تشد يونس إليها، بجانب وجدانها الذى يحقق له الشعور بالدفء. لكن بقدر ما هى مشدودة إليه بوجدانها وحسها فهى بعيدة عنه بعقلها، لافتقارها للإرادة. فهى أن كانت قد توافقت فى البداية، مع رؤية يونس، للحالة الطبيعية، فذلك لانها تستمد منه قوة الارادة وعلى ذلك تحجم من جديد عن فكرة الزواج والانجاب (وفقا لمفهوم يونس لأن بمفهومها وتكوينها تميل للزواج منه بمفهوم رئيفة) ولكن لبنى على اية حال، ما كانت تفكر من الأصل فى الزواج ولا فى الانجاب ذكرا.. أو انثى على حد قولها.

وفى نهاية المشهد يلاحق يونس لبنى، كمحاولة منه لأقناعها بالعدول عن تصميمها على السفر بهذه الكلمات الوهج يا لبنى لا يمكن أن نترك تلك المربعات.. ليس يكفى أن نكون فقط ضحايا .. غير أن لبنى تعود، من جديد، لتعزف ميلوديتها من مقام رئيفة المرتبط بالرغبة الحسية ـ وليس الارادة ـ لذلك يستخدم المؤلف هنا كلمة «ترغب» (فى الوقت الذى يخاطبها يونس بكلمة «أريد») فتقول له كمحاولة لتهدئته وهى تدنو منه تماما «هل» «ترغب» فى أن.. «اظلام».

أما المشهد الرابع فهو قسم التلخيص Stretto ـ الذى يسبق الختام ـ والذى ينبغى أن تحمل اجزاؤه بصفة قاطعة بيانا نهائيا واضحا للحن الأساسى (لبنى) وذلك بأصرارها على الحزن واللاجدوى، يؤكدهما المؤلف منذ بداية هذا المشهد، كما يعمقهما ايضا بدخول

لبنى واغلاقها لشريط الكاسيت لأغنية كان قد وضعها يونس، تحمل كلماتها فى نفس الوقت بيانا قاطعا لبداية ميلودية يونس منذ بداية المسرحية التى استمرت حتى نهاية المشهد الثالث كمحاولة منه لعمل شيء من أجلها ومررت (أمس) على الديار.. انفض الحزن المعشش الجدار.. فتغلق لبنى الجهاز وهى تقول : قلت لك لا جدوى من ذلك.

وكبيان نهائى قاطع أيضا، وفقا لطبيعة هذا المشهد كما ينبغى أن يكون،نتبين ايضا العنصر الثالث ليونس أى (الحس) المرتبط عنده بطبيعة عقله ووجدانه من خلال الحوار القصير التالى:

رئيفة : لقد اعددتها لك عروسا.

يونس: وأنا أحبها يا خالة رئيفة.. أنا، أحبك يا لبنى..
ألا تسمعين؟

رئيفه : وماذا يمنعك إذن؟.

يونس: ماذا يمنعنى؟.. (بانفعال) ماذا تظنين؟.. أأ لا يمنعنى شيء.. أن الرجل العجوز لا يفتأ يناديها.. وهاهى مشغولة بجميع حاجياتها.. أنها ترفض.. ترفض حتى أن تسمع..

وهنايمكننا التعرف بالكامل على مأساة يونس، فى علاقته بلبنى، وعلاقته مع نفسه، والتى تتضمن تحمله لمواجهة حقيقية صعوبة تحقيق الدرجة الكافية من الارضاء المتمثل فى الاشباع الحسى والوجدانى بسبب طبيعة لبنى المسطحة البريئة، التى ليس بها الاشائبة من الفكر، لا يمكن ليونس معها تحقيق التكامل المنشود وذلك لعدم تمكنها من الوصول إلى الإنسان بمفهومه الأرقى كمشارك فى صنع الحضارة، فهى فى نهاية الأمر ليست أكثر من فتاة عادية بريئة.

وبينما لبنى تقوم بتجهيز اشياءها للسفر، المصرة عليه، تسمع طلقات رصاص يخرج الأب على أثرها منزعجا ويطلب من لبنى الصعود فوق السطح لتطمأن على سلامة حمائمه بالكامل فتوافقه لبنى على ذلك كى تهدأه. فيطلب يونس منها ألا تفعل ذلك أو فليصعد هو بدلا عنها، لكنها تخبره أنها حمائم نادرة وتكمن بطريقة، خاصة، هى التى تعرفها. وتصعد لبنى وحدها يتبعها بعض النسوة، ولا يتبعها يونس، رغم الحاح خالة رئيفة عليه أن يتبعها.

ويبقى يونس وحده مع رئيفه يحدثها بعد صعود لبنى فوق سطح المنزل ليعزف لحن الختام Cadanceفيقول لها عن عبثية النبؤة بزواجه من لبنى التى لم تتحقق بسبب اللعنة:

«هذه اللاكونا اللعينة.. حالة المضاف إليه.. لابد وأن تكون هى الحالة المثلى.. المسألة لا يمكن أن تكون بهذه البساطة هذه البدائية.. النصف الثانى من النبوءة [11] هذه بدائية فجة، ولا يسعنى إلا أن ارفضها أو يمكن أن يكون للنبوءة نصفان.. خطأ .. كذب.. الشيخ المسلمى يخرف.. وخالة رئيفة هى الأخرى تخرف..»

وبذلك تكون اللعنة التى تحول دون زواج لبنى بيونس هى المتحققة، وليس نبوءة الشيخ المسلمى التى تنبىء بعكس اللعنة (تلك اللعنة التى لم يذكرها المؤلف ولهذا يقول كان «هناك ثمة لعنة» ربما تكون لعنة زيوس أو أى اله أو الهة) وعندئذ تكون الحالة المثلى ليونس متجسدة فى حالة المضاف اليه التى كانت تراوده منذ البداية أى (اللاكونا) وأن كانت خالة رئيفة تتهم يونس بانه لا يعرف من الكلمة غير نصفها الأول (بمعنى اللا العدمية).

وفى النهاية يعزف يونس باسلوب مونوفونى من مقام ميلوديته لحن الكودا (Coda) الذى من طبيعته أن يجمع بين الشعر والفكر بعمق ليعبر عن عبثية الحب بينه وبين لبنى وفوضوية كل شئ.

«لقد كان يؤلمنى طيفك يالبنى.. لماذا كان يؤلمنى طيفك إلى هذا الحد المسرف.. على قدر ماكان يؤلمنى طيفها، على قدر ماكان ظلها يعصف بروحى، فأنا أشعر بها، وكم اشتاق إلى أن أحوطها.. على قدر ماكانت تستبد بى الارتجافات والاختناقات وأنا ألمس يدها.. على قدر هذا، أريد أن أحوطها تماما.. تماما.»

بعد هذه الكودا يتجه يونس إلى المائدة ويصب لنفسه من زجاجة النبيذ ليخفف من آلامه، لفقده لبنى التى لم تضف إلى وجوده سوى الموت المعنوى المتمثل فى (اللاكونا)، وهى حالة المضاف إليه.

اثناء ذلك تنزل النسوة بجثة لبنى يضعونها على الأرض خالة رئيفة والنسوة يؤدون اعمالا (توحى بطقوس الدفن بالحرق كما هى العادة عند الاغريق) بينما تعلو موسيقى وغناء «سقوط القمر» تأكيدا على لحن الكودا ـ بمعنى مضاد ـ كرمز لسقوط بساطة فكر الابرياء دون جدوى من حياتهم، بكل احزانهم ونقاء محبتهم وأخلاصهم ووفاؤهم، كسكان مابعد ريح الشمال كالابطال التراجيديين لمسرحية هل كان ذلك ممكنا؟ ويبقى

العقل ـ وإن كان مشدودا ـ صامد بالإرادة المتمثلة فى يونس، كما كان بالنسبة للمحاضر فى سكان مابعد ريح الشمال والمندوب فى مسرحية هل كان ذلك ممكنا؟ ولعلنا نلاحظ مايوحى به اسم يونس كرمز تاريخى ولغوى، إلى مابعد العزلة (يونس داخل الحوت) وإن كان فى النهاية ينصرف، هو الآخر، مع الجميع. وتبقى خشبة المسرح خالية الا من بقية أغنية سقوط القمر كدلالة موحية بالموت فى نهاية رحلة الحياة أما القمر فهو دلالة رمزية على اللون الأبيض النقى المتجسد فى جثة لبنى الموضوعة على الأرض وبذلك لم يصل أحد بعد إلى الطريق اللبنى، ولا حتى يونس رغم اخلاصه وحبه للبنى ولا يسدل الستار.

وقد يجوز أن نختم هذا الباب بفقرة من بداية هذه الثلاثية أى مسرحية سكان مابعد ريح الشمال التى تجسد لنا خلاصة هذه المسرحية كذلك وكغيرها من مسرحيات عبثية سواء إغريقية أو مصرية بالنسبة للأغلبية:

الرجل عند الماكينة الحاسبة: ياحضرة الاستاذ. لماذا لا تحتفظ بملعوماتك لنفسك؟

المحاضر: مهمة العالم أن ينشر الحقيقة التاريخية بين الناس. ولا يحتفظ بها لنفسه.

الرجل عند الماكينة الحاسبة: الحقيقة هى التى نعيشها الآن.

المحاضر: لاتنس ياحضرة أن التاريخ يعيد نفسه.

الرجل عند الماكينة الحاسبة: كلام فارغ.

الرجل: (إلى المحاضر فى رقة) نحن هنا لانعترف بمثل هذه الأقوال.

المحاضر: (صائحا) يبدو أنكم هنا لاتعترفون بشئ مما يعترف به الناس جميعا.

الخــاتمــة

يبدو أن تيمة العدالة من أهم التيمات ذلك لأن الشعور بالظلم من أقس المشاعر تأثيرا على النفس الإنسانية. ولذا كان من الضرورى أن نحاول حصر السيمات الإلهية للآلهة التى تقوم بدور تحقيق العدالة على الأرض. ولعبثية تلك العدالة نجد أن الالهة تتخذ سمات إنسانية إلى الحد الذى يصل فيه إلى طبيعة بشرية، تتسم بالتناقضات وعلى ذلك فالآلهة تنتقم، والانتقام فى ذاته يتضمن نوعا من الضعف، وغالبا مايكون ضحاياهم ابرياء.

وتلعب الآلهة بالبشر كما لوكانوا دمى تحركهم كيفما تشاء ولاينجوا كذلك من لعناتهم التى تمتد لأبنائهم. مثل لعنة أسرة لابداكوس ولعنة زيوس على بروميثيوس واللعنة على أسرة اتريوس التى تتوج كل اللعنات.

ومن المدهش حقا أن الآلهة تتمتع بصفات إنسانية إلى الحد الذى يصل فيه السلوك إلى طبيعة بشرية تتسم بالتناقضات أن زيوس رب الأرباب هو عالم الغيب، العادل، المنتقم، الجبار، الغفور، الرحيم، العاطى، المانع الخ من صفات متناقضة أى هو الخير والشر فى أن واحد. بمعنى أنه يجمع بين جميع الصفات الإنسانية المتناقضة داخل النفس البشرية وخارجها، من اعلاها إلى أدناها.

وبعض مما ينطبق على زيوس من صفات ينطبق أيضا على غيره من الآلهة مثل ابولون، أفروديت، ارتميس، آرس، اثينا، خرونوس.

أما عن كنه هؤلاء الآلهة فهناك تفسيرات عديدة تذكر منها أهمها بالنسبة لبحثنا هذا وتوافق رأى مع هؤلاء المفسرين. إذ نجد أن الفيلسوف سقراط (٤٧١ ـ ٣٩٩ ق.م تقريبا) كان يحاول أن يوضح كيف يمكن التوصل إلى كنه طبيعة الكائنات المقدسة عن طريق تحليل اسمائها. أما المحلل الأهم من سقراط فى هذا المجال كواحد من أهم من فسروا الأساطير فى العصور الأغريقية فهو يوهيميروس EUhemeroy الذى عاش فى القرن الرابع

قبل الميلاد أثناء حكم الملك المقدونى كاسندر Cassander إنه يشبه ـ إلى حد ما ـ افورروس فى اعتقاده أن الاسطورة ليست الا تاريخا مقنعا. فالآلهة كانوا فى بادئ الأمر رجالا، ومع مرور الزمن وبعد فترات من التمادى فى الخيال اكتسب هؤلاء الرجال عظمة وجلالا وتغيرت اشكالهم حتى تحولوا إلى ارواح مقدسة. هكذا كانت الآلهة شخصيات لها اهميتها بين افراد جيلهم ثم قدسهم افراد الاجيال التالية. ولقد اعتنق عدد ضخم من الكتاب والدارسين مذهب يوهيميروس. ونالت نظريته شهرة واسعة.

وعلى ذلك فإذا عدنا ثانية للحديث عن أوديب مثلا ـ على ضوء هذين التفسيرين لكنه الآلهه ـ نجد أن خروج أوديب من كورنثا إلى طيبة حيث قتل والده على اسوارها وتزوج أمه بعد ذلك، ماهو الا هروب من قدره الذى ساقه إليه ابولون وتنبأ له به. وهو ـ وفقا لتقاليد العصر ـ علام الغيوب وكان يمكنه لو اراد كآله، أن يمنع وقوع ماحدث.

أما لعنة اتريوس التى بسببها يدفع الابناء ـ من قبلهم اطفال ثايستيس ـ ثمنا فادحا على مدى الاجيال لجريمة قد اقترفها أحد الآباء أو الاجداد لسفك دم أحد المقربين ـ كلعنة أوديب ـ هى ما اتخذتها نموذجا لتحليل معنى العدالة الآلهة العبثية مع تتبع مسارها.

وتباعا، لا يسعنا الا أن نتسائل عن تلك العبثية التى مصدرها الآلهة، وعلى وجه الخصوص أبولون علام الغيوب. فطالما كان يعلم بالغيب ويعلم بكل مايحدث قبل حدوثه، فلماذا كانت تلك المآسى البشرية؟!.

إذن العدالة الآلهية ـ عند ايسخيلوس بالذات ـ من خلال ثلاثيته، عدالة وهمية، على ضوء معتقدات الأغريق وديانتهم وآلهتهم كباقى الأوهام ـ أو التيمات الخاصة بهذا البحث ـ التى يختلقها البشر لأنفسهم: كالحب، الحرية، الشعور بالذنب والصداقة وغيرها حتى نصل فى النهاية إلى الحقيقة الوحيدة المؤكدة، أى الموت الذى بسببه اختلق البشر تلك الأوهام، كنوع من التبريرات الزائفة لوجودهم وعبثية وضعهم فى الكون.

فالحب الذى هو من أكثر المشاعر الإنسانية تعقيدا وتركيبا من أهم المعانى التى يعيش عليها الإنسان فى كل العصور. ذلك الشعور الذى يصل أحيانا كثيرة إلى حد مستوى اللغز لأن تلك العاطفة (الباثوس ـ Pathos) التى من المفترض عند كثيرين أنها أروع مافى

الحياة واخصبها تأثيرا وتأثرا، نجدها على الرغم من ذلك هى السبب فى معظم الشرور بين الناس اذ ترجع إلى تلك العاطفة. بل أن الخطيئة الأولى فى ديانات التوحيد كانت بسبب مايسمونه عاطفة الحب كما نلاحظ ذلك بوضوح فى كثير من التراجيديات الإغريقية وغيرها. ولهذا فإن هذه العاطفة فى الحقيقة ـ دون أى محاولة لتجميل عاطفة الحب (الايروتيكى) ـ حين تصل إلى ذلك المستوى التدميرى ـ أبعد ماتكون عن الحب الحقيقى البناء الذى يدفع الإنسان إلى الأمام لا إلى الخلف.

ومن أوضح صور عبثية الايروس فى التراجيديا اليونانية على وجه الخصوص ـ والحب الايروتيكى بوجه عام ـ غريزة التملك والغيرة وإن كان كلاهما لاينفصلان إذ يحكم الاثنين معا ويهيمن عليهما الغريزة الجنسية، مما يعمق من عبثية غريزة التملك والغيرة، باسم عاطفة الحب:

إذ أن ذلك النوع من الحب، فى حقيقة الأمر، ليس أكثر من حب للذات ـ بمفهوم الغابة ـ وليس حبا للطرف الآخر ـ كفرد موثوق فيه، وفى ضميره.

فما من صورة من صور الحب تمثل القدسية التى نبعت منها تلك العاطفة فى الأصل، أى التشوق للوصول إلى المطلق من خلالها. لذا فهى من أصعب العواطف ارضاء.

والحقيقة أن هذه الصعوبة تنشأ من طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة على ضوء تاريخهما الطويل وهى موقوفة على أية حال بظروف البيئة، ووضع المرأة فى المجتمع الذى توجد به، ومكانتها الفكرية فيه اساسا. كما أنها موقوفة أيضا بطبيعة المرأة ذاتها، وبطبيعة الرجل أيضا التى تختلف باختلاف ثقافته وباختلاف العامل الوراثى الذى يصعب فصله عن تلك الطبيعة، وهو بقدر تأثيره على الرجل يكون تأثيره على المرأة سلبا أو ايجابا.

وباختلاف كل تلك العناصر أو توافقها، تكمن صعوبة أو سهولة تحقيق التكامل فى علاقة الرجل والمرأة لكل منهما مع نفسه على حده وكل منهما مع الآخر. بحيث يؤدى ذلك التكامل إلى اشباع حسى ووجدانى ينبعان أساسا من توافق فكرى ومزاجى أيضا.

بداية اللعنة مثلا على أسرة اتريوس، كان سببها امرأة، وحب أتريوس لزوجة أخيه.

كما كان السبب فى الحرب الطروادية أيضا، حب هيلينا لباريس وهروبها معه. كذلك اجاممنون وقتل زوجته له، كان بسبب خيانته لها مع امرأة غيرها. فارادت أن تنتقم لكبريائها الزائف المهان، أو بمعنى آخر تنتقم لغيرتها النابعة من غريزته الجنسية، فاتخذت لنفسها عشيقا مثله، كانت النهاية مأساة لها ولمن حولها.

وإن كان يوربيدس بالذات من أكثر شعراء الدراما تناولا لموضوع الباثوس الايروتيكى مع تحليل نفسى عميق لتلك العاطفة المركبة المتشابكة الصعبة ولا يقل صامويل بيكيت اهتماما بهذه العاطفة وتحليلها وكذلك يونسكو ويحيى عبد الله أيضا وغيرهم.

ولعل فى جملة نيتشه التالية تلخيص لأبعاد شخصية المرأة التى يستولى الحب عليها بعنف والذى غالبا ماينقلب إلى كراهية فى مواجهة قسوة الرجل فيقول:

«ليحذر الرجل المرأة عندما يستولى الحب عليها، فهى تضحى بكل شئ فى سبيل حبها، إذ تضمحل فى نظرها قيم الاشياء كلها تجاه قيمته، ليحذر الرجل المرأة عندما يساورها البغضاء لأنه إذ كان قلب الرجل مكمنا للقسوة، فقلب المرأة مكمن للشر.»

أما الصورة المثالية للحب فنجدها فى مسرحية بيكيت كلمات وموسيقى التى يعبر خلالها عن الحب الذى لايتحول وغير قابل للتغيرات، ويعنى به المرأة للرجل. والرجل للمرأة.

أما تيمة الموت فقد توصلنا إلى أن قيمة عبثيته تكمن فى الموت قبل الأوان. فالإنسان يفترض أنه سوف يعيش حقبة زمنية معينة يحسبها ويحسب لها، سواء بالنسبة له أو لأبنائه، ويقضى عمره وفقا للدورة المقدرة له، موحيا لنفسه بنوع من الشعور بالأمان، ولو ضئيل جدا، ويقويه عنده أمل فى الغد، فى يوم جديد، يرنو الى النور والبحر والأشجار والزهور، أى يرنو الى الطبيعة المسالمة ليستمتع بحياته، يعيشها، يبرر وجوده على الأرض، على الأرض، كل بطريقته، ووفقا لدورته الرباعية، وفقا لقانون الكون الطبيعية عند نهاية آخر مرحلة من تلك الدورة الرباعية يمكنه توقع الموت. عندها فقط وليس قبل ذلك بعد أن يؤدى كل انسان ما كان يتصور انه رسالته فى الحياة، كنوع من تبرير ذلك الوجود.

وعلى ذلك فآن قمة عبثية الحياة تكمن فى مثل هذا التساؤل أى، ماذا يمكن أن يقال، أو ما يمكن أن يحدث لو اختل ذلك النظام لدورة حياة الانسان ومات فى سن مبكر - أى قبل أن يستكمل دورته الرباعية؟! مهما كانت المسببات، سواء بفعل بشرى أو قدرى، ذلك الموت الذى يحكمه إرادة الهيه كما تحكم الكون!!. وبسبب الموت فان الانسان العبثى المدرك والناضج يستحيل عليه أن يشعر أنه حر حرية مطلقة سواء بالمفهوم الميتافيزيقى أو الوجودى طالما يوجد التهديد الدائم له بالموت. وعلى حد قول بول تيلتش: «إذا لم يكن هناك تهديد الموت فان تهديد القانون أو عدو أقوى سيكون بلا تأثير». وهكذا الانسان فى كافة الحضارات يعانى بنوع ما من القلق دائم، بتهديد العدم له، فيشعر أزاء ذلك بحاجة ماسة لتأكيد ذاته، على الرغم من ذلك القلق وأيضا بسببه، بجانب التهديد النسبى للقدر.

ومن هنا فكما يقول البير كامي: «هناك أشخاص مسئولون ولكن ليس هناك مذنبون» لأنه يبدأ من معنى أن الكل ابرياء لكن ما يستوقفه ويستوقفنا معه ليس المذنبين وإنما المسئولون. إذ يختار الانسان لنفسه بعد سن معين، وبعد الإدراك لعبثيه الوجود طريقا معينا، أما وفقا لما اختاره له من حوله، وأما ما أعد نفسه أن يكونه، حتى الموت. مع تلازم تهديد القدر والقلق فى حياته، والزمن هو حقل تجاريه. والحياة ذاتها يعادلها الألم. فكيف يتعامل الانسان مع نفسه أولا وقبل الآخرين فى نطاق الزمن المحدد له؟ الاجابة عن ذلك التساؤل هو فصل الحرية فى الأبواب الثلاثة لهذا البحث.

أما بالنسبة للصداقة فإن مصيرها لايقل عبثية عن محاولات الانسان فى البحث عن الحب الصادق والوفاء.

وهذا المعنى ما يعمقه لنا يوربيديس خلال الحوار التالى من مسرحية أورستيس.

أورستيس: مازال لدى فى أرجوس أى مجموعة من الأصدقاء المخلصين؟ أم أننى كمقاديرى، مفلس تماما؟

العجوز: يا بنى ليس لديك الآن أى صديق فى ساعة محنتك، لا، فتلك نتفة من حسن الحظ النادر، أن تجد شخصا آخر يقاسمك مقاديرك سواء فى السراء أو الضراء أنت مجرد من كل صديق تماما، كل أمل راح عنك، ثق

مما أقول لك، فعلى ذراعك وحظك أنت مقدور عليك
أن تعتمد لتكسب بيت أبيك ومدينتك.

أورتسيس: ماذا ينبغى أن أفعل لا بلغ هذه الغاية؟

العجـــوز: اذبح ابن تريستيس وأمك.

الكل إذن لايفكر ولا يعنيه سوى مصلحته الشخصية انقاذا لنفسه، ولتحقيق غاياته فى الحياة، وهذا ما نجده بوضوح كذلك، ليس عند يوربيديس فحسب، بل فى مسرح العبث المعاصر، وعلى وجه الخصوص عند بكيت ايمانا بالكلمات التالية لنيتشه:

لقد آن لكم ان تقولوا: لاتهمنى رحمتى، افليست الرحمة صليبا يسمر عليه من يحب البشر؟ ورحمتى لما ترفعنى على الصليب.

أن تيمة العزلة نجدها بوضوح تام خلال مسرح العبث المعاصر بالطبع، سواء فى الغرب أو فى مصر، وإن كانت جذوره نعود الى عصر الأغريق عند يوربيديس أيضا. وهذا ما تعيه جيدا ميجارا زوجة هرقل حين صار معدما من الأصدقاء فى عزلته:

هـرقـــل: هل كنت معدما من الأصـدقاء الى هذا الحد وأنا فى عزلتى؟

ميجارا: ومن أين لك بأصدقاء مع حظ تعس؟

هرقـل: اليس من الممكن أن يكونوا وسيلة لتحقيق بلائى.

مـجـيـارا: أصحاب الحظ التعس، أكرر لك ماقلته ليس لديهم أصدقاء.

ويزداد شعور الانسان بالعزلة، فى أحيان كثيرة، عندما يرحل الانسان العبثى المدرك عن بلده، مثلما حدث، على سبيل المثال مع ميديا.

ويحـدث أحيـانا، عنـدما يجـد الانسـان الصـديق المخلص تكون معونته غير موفقه، مثلما كـان حـال فايـدرا مع مربيتها، حين تقدم مساعدة غيرموفقة وغير راغبة فايدرا فيها.

أما عدم التواصل بين الأفراد، كأصدقاء، الذى يقوم مسرح العبث أساسا عليه فنجد أن يوربيديس يعبر عنه كذلك باجادة خلال الحوار التالى الموجز على سبيل المثال:

الجوقة: اللسان ـ ولد واعى تافة ـ كثيرا ما يقود الى صراع عظيم
بين الناس، ولهذا فان العقلاء يحرصون على تجنب الشجار
مع أصدقائهم.

أما الصورة المثلى للصداقة فلا وجود لها فى حقيقة الأمر الا من خلال الكلمات التالية:

كن لصديقك كالهواء والعزلة والغذاء والدواء فان من الناس من يعجز عن التحرر من قيوده، ولكنه قادر على تحرير أصدقائه.

وإن كانت هذه الصورة للصداقة نتفة من الحظ لايجدها الانسان العبثى المدرك فى الغالب، ولا الانسان العبثى العادى كذلك.

أما الصداقة بين الرجل والمرأة فلانجدها موجودة فى معظم الأحيان مثلما لانجدها بين النساء والرجال بعضهم مع بعض، فأحيانا ما يبذل الصديق ما يمكن أن يبذله لاعدائه تماما.

أما إذا انتقلنا لخلاصة تيمة الفوضى فيمكننا ايجازها فى هذا التعريف وفقا لمعناها فى القاموس الكلاسيكى:

كتلة كبيرة ضخمة خام لشيء ما لا شكل له وحشد من العناصر المشوشة غير الصالحة للاستخدام التى كانت موجودة قبل تكوين العالم ـ كما يفترض الشعراء ـ والتى منها تم تشكيل الكون بفضل يد وقوة المخلوق الأرقى.

وقد نشأت هذه النظرية أولا عند الشاعر هيسيودوس وعنه نقلها الشعراء الذين تلوه.

وإن كنا نرى أن هذا المعنى ينطبق كذلك عل تكوين الانسان لنفسه من الداخل قبل أن يحاول فهم طبيعته هو نفسه، كجزء من هذا العالم، أو الكون، الذى ما هو فى الحقيقة الا جزء من الذرة فيه، ومع ذلك فهو النصف إله.

وبفضل القوتين ـ البدائية والالهية ـ أصبح الانسان العبثى المدرك هو الكائن الأعلى والأكثر صلاحية بالفعل، وأن كان التناقض داخله قد تسبب، وحتى الان، فى صراعات مع نفسه ومع غيره، لاتنتهى.

ولعل فى القول التالى ليوربيديس من الطروديات تلخيص بارع لتلك الفوضى، التى تحيط بالانسان داخله وخارجه.

أنت يا من ترفع الأرض الآن ويستقر عليها عرشك، لغزا يفوق إدراكنا سواء كنت زيوس أو ضرورة طبيعية أو عقل انسان، انني أدعوك، فأنك لتسلك مسالكا مبهمة(١).

وعلى ضوء الخلاصة التى ذكرناها عن كنه الالهة نجدهم يرفعون ما يحقره الناس، ويدمروا ما يجلونه، إذ نجد، على حد قول الفيلسوف هيرسل، أن الناس ينافسون بعضهم بعضا فى بيان أنه ليس هناك شيء واضح، وإن كل شيء فوضى، وأن كل ما لدى الانسان هو وضوح معرفته الأكيدة للأسوار المحيطه به.

ولا يملك الانسان الا اجترار آلامه، كما نجد ذلك فى معظم التراجيديات الأغريقية والغبثية المعاصرة.

نوع آخر للفوضى الشعورية داخل أعماق الانسان المرتبطة بتناقضاته ـ غير المسئول عنها أيضا ـ نواجه باضطراب الحياة بسبب ذلك الاله ذهبى الشعر، أيروس اله الحب الذى يشد قوسه فيصيب ضحايا مبهمين، أحدهما يحمل نصيب السعادة والثانى يفضى إلى أاضطراب الحياة.

وعلى ذلك فإن سمة التناقض والاضطراب هى أساس تكوين الانسان، على الرغم من وضعه لقوانين خارجه، لمحاولة تنظيم عالمه الداخلى والزام نفسه بها.

ومن هنا يبدو طبيعيا الشعور بالتناقض الوجدانى أنى، عند معظم الشخصيات التراجيدية،كالحب والكراهية فى آن واحد، أو حنين الانسان للآخرين للانتماء وحنينه فى نفس الوقت الى العزلة.

وأخيرا نصل إلى الشعور بالذنب الذى يجعل صاحبه أرقى شأنا من الآلهة ـ أى الأقوياء ـ التى لا تشعر بالذنب على الإطلاق مهما فعلت غير أن التسامح مع النفس ضرورة من الضروريات لتعامل الانسان مع نفسه، ومع الآخرين، لكن ليس قبل أن يكفر ـ بطريقته الخاصة ـ عن الذنب الذى اقترفه سواء فى حق نفسه، أو فى حق غيره على السواء.

هوامش المقدمة

١ ـ البير كامى، **اسطورة سيزيف**، ترجمة أنيس زكى حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص ١٤٠.

٢ ـ أوفيد، **مسخ الكائنات «ميتاموفروزس»**، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة، القاهرة، الهيئة المصرية للعامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٠٥، ١٠٦.

٣ ـ Highet, the chassical Trachition, P. 520.

٤ ـ كامى **اسطورة سيزيف**، نفس المرجع المذكور. ص ١٣.

٥ ـ البير كامى، **اسطورة سيزيف**، نفس المرجع، ص ١٠.

٦ ـ **اسطورة سيزيف**، نفس المرجع، ص ٨.

٧ ـ ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة **المسرح التجريبى فى فرنسا** ترجمة يوسف اسكندر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ٩٦.

٨ ـ كامى، **اسطورة سيزيف**، نفس المرجع المذكور، ص ٢٩.

٩ ـ اثنية Athena الالهة، اثنيا Athens الأرض الاختلاف بينهما لغويا وفقا لنهايات اللغة اليونانية، الأولى مؤنث مفرد والثانية جماد جمع.

١٠ ـ يلاحظ من نص أرسطو **دعوة للفلسفة** من ب ١٨ ـ ٢١ أن أرسطو يصف الطبيعة بأنها الهية ويجعلها فى كثير من الأحيان مرادفة للاله. كما أن الآلهى يشمل الطبيعة كلها (**كتاب الميتافيزيقيا**).

١١ ـ أرسطو، **دعوة للفلسفة** (تروتريبتيقوس) ـ كتاب مفقود لارسطو، قدمه للعربية، مع تعليقات وشرح د. عبدالغفار مكاوى، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص.ص ٣٣، ٣٤.

١٢ ـ **اسطورة سيزيف**، المرجع المذكور، ص ٣٢.

١٣ ـ **اسطورة سيزيف**، نفس المرجع، ص ٣٧.

١٤ ـ **دعوة للفلسفة**، المرجع المذكور، ص ٦٨.

١٥ ـ **اسطورة سيزيف**، المرجع المذكور، ص ١٤١.

١٦ ـ نفس المرجع، ص ١٤٨.

١٧ ـ نفس المرجع، ونفس الصفحة.

١٨ ـ نفس المرجع، ص ص ٤١، ٤٢.

هوامش الباب الأول

١ ـ ايسخيلوس: **ثلاثية أوريست أجاممنون**، ترجمة وتقديم د. لويس عوض، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ص.ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

٢ ـ **أجاممنون**، المرجع المذكور، ص.ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

٣ ـ إن فلسفة الفيثاغوريين ذات أصول مصرية خاصة فيما يتعلق بفكرة الحساب بعد الموت والنعيم والجحيم فى الآخرة.

٤ ـ وولتر ستيس، **تاريخ الفلسفة اليونانية**، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، بيروت، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، ص ٣٣ ـ ٣٦.

٥ ـ **أجاممنون**، المرجع السابق، ص ٤٠.

٦ ـ **أجاممنون**، المرجع نفسه، ص ١٤٦.

٧ ـ **اسخيلوس، ثلاثية أوريست**، حاملات القرابين، ترجمة د. لويس عوض، القاهرةو دار المعارف، ص ٨٩ ـ ٩٢ لاستكمال النبؤة.

٨ ـ إن مضمون حلم كليتمسترا من المرجح أنه يتوحى عند ايسخيلوس من أسطورة هرقل وعلاقته بامه [التى انجبته وهيرا التى جعلت منه نصف اله حين] امتص اللبن من ثديها حتى ادماه. تلك الأسطورة التى نجد معالجة عصرية لها فى عدة أعمال ليحى عبدالله وارتباطها باللبن، والطريق اللبنى، سنناقشها فى الباب الثالث.

٩ ـ إن رقم ثلاثة على مايبدو كان له دلالته الرمزية المستمدة من نظرية فيثاغورس الذى تأثر به الأغريق كما تأثر به من قبله قدماء المصريين. وعلى ذلك ربما جاء استخدامنا نحن حتى الآن للمثل الدارج المتوارث حين يخطىء أحد فتقول «الثالثة ثابتة» وأيضا قسمنا بجملة: «والله العظيم ثلاثة» وإن كان من جهة أخرى يرتبط هذا القسم بمعنى الثالوث المقدس وغير ذلك من دلالات كالزوج والعشيق والزوجة أو العكس وذلك بالطبع ما يتعارض مع معنى الثالوث المقدس الذى أساسه فى الحقيقية الثالوث المصرى القديم المتمثل فى ايزيس وأوزوريس وابنهما حورس كصورة نموذجية لتحقيق العدالة والخصب.

١٠ - يوربيـديس، **هيبوليتوس**، ترجمة وتقديم د. عبدالمعطى شعرواى، الكويت، من المسرح العالمى، مسلسل رقم ١٨٢، ١٩٨٤، ص ٩١.

١١ - كامى، **اسطورة سيزيف**، المرجع السابق، ص ٤٩.

١٢ - ايسخيلوس، **ثلاثية أوريست**، الصافحات، ترجمة د. لويس عوض، القاهرة، دار المعارف، ص ٢٨.

١٣ - يوربيـديس، **افيجنيا**، ترجمة اسماعيل البنهاوى، الكويت، من المسرح العالمى، مسلسل رقم (١٦٦)، ١٩٨٣، ص ٦٠.

١٤ - يوربيديس، **الطروداديات**، ترجمة اسماعيل البنهاوى، من المسرح العالمى، الكويت، مسلسل ١٦٧، ١٩٨٣، ص ٥٤.

١٥ - يوربيديس، **اندروماخى**، ترجمة اسماعيل البنهاوى، من المسرح العالمى، الكويت، مسلسل ١٦٧، ١٩٨٣، ص ٩٠.

١٦ - د. أحمد عثمان، هامش ص ٩٣ من مسرحية **اندروماخى**، سابقة الذكر.

١٧ - افيجنيا فى **أوليس**، المرجع السابق، ص ٥٧.

١٨ - يوربيديس، **الكترا**، ترجمة وتقديم اسماعيل البنهاوى، من المسرح العالمى، الكويت، مسلسل ٥٩، مايو ١٩٧٤، ص ٣٥.

١٩ - ف. نيتشة **هكذا تكلم زرادشت**، ترجمة المكتب العالمى، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٨.

٢٠ - يوربيديس، **ميديا**، ترجمة كمال ممدوح حمدى، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٤.

٢١ - أريك فروم، **الخوف من الحرية**. ترجمة مجاهد عبدالمنعم، مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة ١٩٧٢ الأولى، ص ص ٩٨، ٩٩.

٢٢ - يذكرنا موت الكستيس من أجل انقاذ حياة زوجها بانتحار كيرولوف الفلسفى فى رواية الشياطين لديستوفسكى الذى يقدم حياته للحزب الذى كان واحد من أعضائه، حتى لا يكون موته عبثيا، فهو من كان لا يرغب فى حقيقة الأمر فى الحياة لافتقاده الشجاعة من أجل الوجود. وهذا المعنى العبثى لموت الكستيس كذلك ما يعالجه يحيى عبدالله فى مسرحيته الكلاب تحت المائدة، معالجة عصرية ليكشف من خلالها عن أعماق الشخصيات ودوافعها الأصلية.

٢٣ - الدوتا Dota كلمة يونانية، تعادل فى العربية كلمة مهر، وتعنى عطاء.

٢٤ - حين تصل الغيرة الشديدة إلى حد القتل، بالخروج عن العقل، تدخل فى نطاق تصنيف علماء النفس إلى المرض العقلى، كما هو حال ميديا هنا، وكذلك هراكليس حين قتل زوجته وابناءه.

٢٥ - سيسوفيوس هومؤنث كورنثا.

٢٦ ـ اسطورة **سيزيف**، المرجع السابق، ص ١٣ .

٢٧ ـ إن تبديل أرتميس لافيجنيا بشاه ورفعها إلى معبدها ليذكرنا بقصة النبى ابراهيم وابنه اسماعيل، كما يذكرنا أيضا بقصة النبى عيسى حين رفع إلى السماء بعد صلبه.

٢٨ ـ د. محمد حمدى ابراهيم، **ثنائية البناء فى مسرحية انتيجونى لسوفوكليس**، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، (يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر) ١٩٨٧ .

٢٩ ـ نفس المرجع.

٣٠ ـ جدير بالذكر أن ذلك الشعور الذى تعبر عنه كلمات افيجنيا ما يطلق عليه عادة الآن الحسد، وإن كان فى حقيقة الأمر ـ من خلال مسرح يوريبيديس بوجه عام ووفقا لأسطورة سيزيف وعلم النفس قديما وحديثا هو تعبير عن شعور الإنسان بالتعاسة حين يلح عليه نداء صور الحياة السعيدة دون جدى. ومع عدم تقدير الآخرين لهذه التعاسة وأيضا عدم مشاركة من يتمتعون بخط طيب للتعساء، كأصدقاء، فيبقى وحيدا ويعمق وحدته.

٣١ ـ افيجنيا فى **تاوروس**، المرجع السالف ذكره، ص ١٤٥ .

٣٢ ـ **الطروادیات**، المرجع السابق، ص. ص. ص ٤٣، ٤٤، ٤٥ .

٣٣ ـ **الطروادیات**، المرجع السابق، ص ٣٩.

٣٤ ـ يوربيديس، **أورستيس**، ترجمة وتقديم اسماعيل النبهاوى، من المسرح العالمى، مسلسل ٥٦، المرجع السالف ذكره، ص ١٤٣.

٣٥ ـ اندروماخى، المرجع السابق، ص ١٠٠ .

٣٦ ـ اندروماخى، ص ١٠٠ .

٣٧ ـ إن ذلك المعنى قريب إلى حد بعيد من تعريف بيكيت للدراما الذى نناقشه تفصيلا فى الباب الثانى.

٣٨ ـ بول تيلتسن، **الشجاعة من أجل الوجود**، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٧، ص ٥٣.

٣٩ ـ نفس المرجع ونفس الصفحة.

٤٠ ـ نفس المرجع، ص ٥٤.

٤١ ـ نفس المرجع، والصفحة.

٤٢ ـ كامى، **أسطورة سيزيف**، المرجع المذكور، ص ٧٩.

٤٣ ـ ايسخيلوس، **حاملات القرابين**، المرجع سالف الذكر، ص ١٦٠ .

٤٤ ـ **الشجاعة من أجل الوجود**، السابق ذكره، ص ٥٩.

٤٥ ـ اسطورة **سيزيف**، المرجع نفسه، ص ٨٠.

٤٦ ـ د. يحيى عبدالله، **الدراما والحب المأساوى**، مجلة المسرح، العدد (٢٠)، السنة الثانية، نوفمبر ١٩٨٣.

٤٧ ـ قد يشير موقف افيجينيا من ذاتها أو أخيليوس إلى سبق يوربيديس لفكرة كارل يونج عن الشعور الجمعى بقرون عديدة، كما هو واضح.

٤٨ ـ عادة ما تترجم كلمة Kalas اليونانية جميل وكلمة ischros قبيح، وهكذا فإن العمل الجميل (أو النبيل) هو عمل يتضمن أن نشيد به تحقر مما هو قبيح. والمرء يشيد بما يحقق فيه الوجود ذاته ويجعل من اكتماله أمرا واقعا. والشجاعة تأكيد لطبيعة المرء الجوهرى ومقصد المرء الداخلى وتحقيقه ـ على حد قول بول تيلتسن ـ إذ إن الشجاعة تأكيد يتضمن التضحية الجديرة بالأشارة، لأن فى العمل الجسور (وهنا فى موقف افيجينيا كما فى موقف انتيجونى كذلك عن سوفوكليس) يسود الجزء الأكثر جوهرية من وجودنا فى مواجهة الجزء الأقل جوهرية (المرتبط بموقف الآلهة). إن جمال الشجاعة وطابعها بخير هما اللذان يجعلان ماهو جميل وخير متحققين فيه ومن ثم تكون نبيلة. فأعظم اختيار للشجاعة هو الاستعداد للقيام بأكبر التضحيات ـ أى الإستعداد للتضحية بحياة المرء. وبما أن جهة الجندى تتطلب منه دائما الأستعداد لبذل هذه التضحية فإن شجاعة الجندى قدر لها أن تكون المثال البارز للشجاعة.

٤٩ ـ نلاحظ أن افيجنيا يوربيديس تدعو لوالدها قبل أن يقودها إلى حتفها ـ ولا تلعنه كافيجينا عند ايسخيلوس ـ وتطلب له جائزة المنتصر ـ كبطل يطلب المجد هو الآخر ـ والعودة إل وطنه سالما.

٥٠ ـ **الشجاعة من أجل الوجود**، المرجع نفسه، ص ص ٣١، ٣٢.

٥١ ـ المرجع نفسه، ص ٦١.

٥٢ ـ أورستيس، المرجع السالف ذكره، ص ٥١.

٥٣ ـ **اسطورة سيزيف**، المرجع السابق، ص ٧٩.

٥٤ ـ **الشجاعة من أجل الوجود**، المرجع نفسه، ص ٥٢.

٥٥ ـ المرجع نفسه، ص ص ٤٥، ٤٦.

٥٦ ـ نفس المرجع، ص ٤٧.

٥٧ ـ ربما كان لتصوير يوربيديس على ذلك النحو أثره على نيتشه فى حديثه عنها على لسان المرأة «قالت لى المرأة ما حطمت قيود زواجى حتى حطمت هذه القيود حياتى».

٥٨ ـ يوربيديس، **عابدات باخوس**، ترجمة وتقديم د. عبدالمعطى شعراوى، الكويت، من المسرح العالمى، مسلسل ١٨٠ سبتمبر ١٩٨٤، ص ٧٥.

٥٩ ـ **عابدات باخوس**، المقدمة بقلم د. عبدالمعطى شعراوى، ص ٢٤.

٦٠ ـ يعنى اسم نبثيوس باليونانية البؤس.

٦١ ـ جدير بالذكر أن الكلمة اللاتينية Contatus (المشتق من جزءها كلمة continuity) تعنى الكفاح والسعى للوصول إلى شيء ما. وكذلك كلمة Courage مستمدة من الكلمة الفرنسية.

٦٢ ـ **الشجاعة من أجل الوجود**، المرجع نفسه، ص ٣٨.

٦٣ ـ أورستيس، المرجع نفسه، ص ٥٢.

٦٤ ـ تعنى كلمة السوفسطائيين باليونانية الحكماء وهى مستمدة أساسا من الكلمة اليونانية Sophia بمعنى الحكمة.

٦٥ ـ د. محمد حمدى ابراهيم، **ثنائية البناء فى مسرحية انتيجونى لسوفوكليس** عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الثانى ١٩٨٧.

٦٦ـ د. يحيى عبدالله، **انتيجونى أو حتمية الرفض**، الكويت، البيان العدد ٢٠.

٦٧ ـ **Encyclopedia Britanica**, London, 1985.

٦٨ ـ تعنى كلمة برمثيوس قبل المعرفة وتعنى ابيموثيوس بعد المعرفة.

٦٩ ـ جزء كبير من المعلومات الخاصة بخلق الكون والإنسان أسطوريا مقتبسة:

أ ـ **اساطير اغريقية**، د. عبدالمعطى شعراوى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

ب ـ أوفيد، **مسخ الكائنات**، ترجمة، د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

جـ ـ **التراجيديات** والملاحم اليونانية.

٧٠ ـ قيل أن بروميثيوس خلق البشر من الطين، وقيل أيضا أنه خلط الطين بأجزاء من الحيوانات.

٧١ ـ للرجوع إلى تفاصيل قصة باندورا كاملة (خلق المرأة كهدية للرجل قصيدة هيسيودوس، الأعمال والأيام (٤٢ ـ ١٠٥) وجدير بالذكر أن روبرت جريفيس يعتقد أن قصة بروميثيوس وباندورا ليست من التراث الأسطورى الأصيل، بل قصة من القصص التى يرويها واحد من اعداء المرأة ربما يكون هيسيودوس نفسه هو أول من ابتكرها بخياله.

٧٢ ـ ربما يذكرنا الصندوق الذى أرسله زيوس مع باندورا للإنسان بصندوق الدنيا فى حكايتنا الشعبية وأيضا الشجرة المحرمة (فى الأديان السماوية)، شجرة المعرفة.

٧٣ ـ أراد كبير الآلهة زيوس لابنه هيراكليس الخلود فرفع روحه إلى السماء.

٧٤ ـ جدير بالذكر لاستكمال القياس أن كلمة الأرض (جايا) مؤنث، وكذلك كلمة ظلام (نوكس) مؤنث، في اللغة اليونانية.

٧٥ ـ كامى، **أسطورة سيزيف**، الرجع نفسه، ص ٣٢.

٧٦ ـ نجد عند يوربيديس أن الكترا قد شاركت فى قتل أمها مع أختها أورسيتس، الشيء الذى لا نجده عند ايسخيلوس الذى اكتفى بتحريضها فقط.

٧٧ ـ سيسوفيوس هو مؤنث كوزنثا.

٧٨ ـ التبرير المعنى هو ما جآء ذكره فى الموسوعة البريطانية بأن حرب طروادة كان لابد من قيامها للتقليل من عدد سكان اليونانية فى ذاك الوقت.

٧٩ ـ لقد كان نفى أوديب لنفسه وفقا لأرادته الكاملة، كنوع من النبل الخالص من أى مطمع سواء عند سوفوكليس أو يوربيدس ، ولم يكن للمجتمع أى دخل فى ذلك، حتى حين طلب كريون من أوديب (عند يوربيديس) ألا يرحل ويبقى فى طيبة، رفض.

٨٠ ـ د. لويس عوض، مقدمة **الصافحات**، المرجع المذكور من قبل، ص ٥.

٨١ ـ مما يسترعى الانتباه حقا، وجود الشاه فى عدة تراجيديات كنوع من التكفير عن خطأ ما، أو فدية (كضحية) لإنسان (مثل افيجنيا)، أو قربان أو غيره من الدلائل الرمزية الموحية كما فى ديانات التوحيد. هذا بالإضافة إلى أن أول إله عند قدماء المصريين (نخيوم)، كان على هيئة كبش.

٨٢ ـ يأتى ذكر أن الإيرينيات (الفوريات) أول الاهات حكمت الإنسان فى قصيدة انساب الآلهة وغير ذلك من مصادر أدبية وموسوعية وتاريخية.

٨٣ ـ كان انتشار الطاعون فى ذاك الوقت، رمزا لعقاب قدرى لارتكاب أثم كبير كالزنا بالمحارم (أوديب) أو قتل ابن لامه، وما ذلك إلا نوع من التخويف لأفراد المجتمع ونبذ المجتمع فى نفس الوقت لمقترف تلك الآثام ككائنات نجسة دنسة (مثل أورستيس) ومن ناحية أخرى عذاب لنفسه ولم حوله، هذا الطاعون ما يقابله يحيى عبدالله فى مسرحيته مسألة لبنى، بالعفن، الذى يحيط البلدة بسبب وجود ثمة لعنة تحول بين زواج يونس للنبى.

هوامش الباب الثانى

١ ـ لعل كلمة تحوت (الهة الحكمة عند المصريين القدماء) تتضمن ذلك المعنى المجازى.

٢ ـ جدير بالذكر أن كلمة أرض باليونانية (Gia) مؤنث، وأن الأنثى فى معظم الآداب والفنون المختلفة هى رمز للأرض، كما أثبت العلم ـ بشكل أكيد ـ أن محتويات عناصر الأرض هى نفسها التى يتكون منها جسم الإنسان (مثلما توصل إلى ذلك الأغريق) ـ أى التراب والماء والنار والهواء.

٣ ـ ليونارد كابل برونكو، **مسرح الطليعة**، ترجمة يوسف اسكندر، القاهرة، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ١٨٢.

٤ ـ Esslin, Martin, **The Theatre of the absurd**, Ejre & Spttisuoode, London 1962, P. 5.

٥ ـ تتضمن كلمة روح معنى نفس، عقل، وهى باللغة اليونانية Ho Nous.

٦ ـ ربما ترمز كلمة Mildred هنا ـ المكونة من مقطعين ـ اللون الأحمر المعتدل، كرمز للتفتح للحياة والطبيعة، دون عدوانية أو تعاسة يؤديان إلى الجحود المتحجر إنسانيا وحياتيا، المتمثل فى شخصيتها الآن، كدمية من الشمع، لاتعبر عن وجودها الحقيقى.

٧ ـ ربما يعنى اسم نبات جودار Godare العطاء الآلهى ـ بتداخل المقطعين الذى يعنى الأول إله باللغة الإنجليزية ـ وفى نفس الوقت تعنى كلمة go انقضى ـ أما المقطع dare فيعنى باللغة اللاتينية عطاء.

٨ ـ تعنى كلمة Effi باليونانية انفعالات مؤثرة. ولكن إيفى على مايدو لم تحقق مجدا لهذه الإنفعالات. ذلك المعنى الذى نجده فى مسرجية يحيى عبدالله: هل كان ذلك ممكنا.

٩ ـ تعنى كلمة ميرا Mera باللغة اللاتينية: بحر والتى منها اشتقت كلمة بحر باللغة الفرنسية والإيطالية.

١٠ ـ إن ديدى المفكر المتأمل، نجده غير مقتنع تماما بفكرة أن يكون الله غافل عنه. ولذلك يبذل مجهودا مضنيا ليطمأن نفسه أن الله ليس نائما وأنه يراه، لكنه لايشعر بآلامه، إذا سلمنا بأن فلاديمير يتألم.

١١ ـ إن كلمة العقل (No nous) من الكلمات التى تحمل معانى متعددة فى اللغة اليونانية، فيمكن أن تعنى الفهم أو الروح أو الروح العاقلة أو الحس.

١٢ ـ لو توقفنا قليلا أمام اسم جوجو وديدى Gogo وديد Didy وأضفنا المقطع الأول من جوجو على المقطع الثانى أو الأول من ديدى ربما نخرج بمعنى أن كل من الصديقين بمثابة إلها صغيرا مدللا بالنسبة للآخر، بدئا من جوجو الذى يحمل اسمه الثانى ـ أى استراجون Astragone ـ اشارة إلى علم الفلك من خلال المقطع الأول من الاسم. وبذلك يصير هناك حتمية متيافيزيقية لوجود الاثنان معا، ويكمل كل منهما الآخر. لكن، على مايبدو، ليس كما يجب أن يكون، وربما هذا المعنى ما يوحى به المقطع الثانى من اسم استراجون، بمعنى «يمضى» أو «ينقشع» وبذلك يصبح معنى اسم استراجون انقشاع نجمه المضىء. ومن هنا نلمح خلال حديثها الطويل الشىء الكثير عن النجوم فى السماء وعن القمر وغير ذلك من مظاهر كونية. هذا علاوة على أن المقطع الأول من اسم استراجون يعنى عن الأغريق: إلهه العدالة.

١٣ ـ قد يوحى النص ومعالجته دراميا أن كل من «لاكى» و«بوزو» يمثلان بعدا ثالثا لديد (فلاديمير) وجوجو (استراجون) لكن فى الماضى ـ أو أنهما اللاأنا nonego أو (الهو) عند الاثنان قبل أن يتوافق كل منهما مع الآخر ومع ذاته أولا، وعلى وجه الخصوص جوجو (ذو الطبيعة الحسية) قبل أن يكتشف ـ (فى تلك الليلة المظلمة التى قضاها فى الخندق) ـ الأنا الحقيقية الأولية له Super ege.

١٤ ـ ربما تكون رواية ديستوفيسكى **الزوج الأبدى** من أهم الأعمال التى حللت ـ سيكولوجيا ودراميا ـ هذا النوع من علاقة الصداقة المتشابكة التى تحمل شتى المتناقضات الجامعة بين السادية والمازوخية التى تؤدى إلى التناقض الوجدانى والفكرى لانعدام التوازن الداخلى للشخصية.

هوامش الباب الثالث

١ ـ أجبر نيرون الكاتب الرومانى بترونيوس، على الانتحار عام ٦٦م وأصول رواية ساتيريكون أغريقية، ونجدها فى عدة مراجع تخص الكالسيكيات من بينها كتاب يضم مجموعة من الحكايات والقصص اليونانية والرومانية القديمة، التى اختارها هورست جاسه الألمانى وسلسلة كتب ديتريش، ليبنرج ١٩٦٩٠) كما تأثر عبدالغفار مكاوى ـ كما يقول فى مقدمة مسرحيته المرحوم ـ ببعض الصور والمشاعر من مسرحية أكثر من عنقاء للشاعر المسرحى الإنجليزى كريستوفر فراى، التى تتناول الموضوع نفسه تناولا حسيا مرحا شديد العذوبة والصفاء، على الرغم من الاختلاف الكبير بين الصياغتين.

٢ ـ الأليزيوم وهاديس ترمز بهما الأساطير اليونانية القديمة إلى نعيم المخلدين من الأبطال والأنقياء العادلين، وإلى ملك (إله) العالم السفلى، أو عالم الظلام السفلى نفسه.

٣ ـ حاورن: تقول الأساطير عنه انه كان خالدا بطبيعته غير أن هرقل قذفه بسهم مغموس فى دم الهيدرا فأصابه بآلام مبرحة جعلته يناشد الآلهة تجريده من الخلود ليستريح من عذابه، فأستجابت الالهة له، وحولته إلى كوكبة فى السماء.

٤ ـ حملت هيرا الطفل الكيديس بين يديها التقط بفمه حلمة الثدى، امتص، بشراهة وعنف، اللبن من ثديها. شعرت هيرا بألم شديد لم تشعر بمثله قط عندما كانت ترضع أطفالاً. ارتفع عامود من اللبن حتى وصل إلى عنان السماء. قيل أن ذلك العامود ما زال حتى الآن يظهر فى السماء، وهو ما يعرف فى علم الفلك الان باسم الطريق اللبنى أو درب اللبانة. (لم يعد الطفل الكيديس بشرا ؟؟؟. منحته هيرا الخلود. انجبه زيوس كبير الآلهة. أرضعته هيرا زوجة كبير الآلهة تولاه امفتريون بالتربية) منذ ذلك الحين، عرف الطفل باسم هيراكليس أى مجد هيرا.

٥ ـ يشير معنى الكلبين الإيجابى، المرتبط بالفرقة، إلى المذهب الفلسفى (الكلبين) : Cynics.

٦ ـ تعنى كلمة بريمادونا Primadona باللغة اللاتينية والإيطالية: العطاء الأولى. والمعنى المقصود هنا الأم المعشوقة الأولية (قياسا بمادونات روفائيل] : على وجه لخصوص ما دونته سستين القريبة الشبه تشكيليا من شخصية أوفيليا ودراميا، كما يشير إلى ذلك الفيلسوف الألمانى الشهير اشبخلر).

٧ ـ لقد جاءت كلمة زيوس من الكلمة اليونانية Theas التى منها جاءت كلمة Deus بالإيطالية وكذلك لكمة Dien يالفرنسية، وكل منها تعنى: إله.

٨ ـ نيسيس: هي الهة الانتقام. وهي مختصة بالانتقام من الفجور ومكافئة الإنقياء في نفس الوقت، وهي أيضا ابنة الليل (والليل هنا أنثى).

٩ ـ الطريق اللبني هو ما جاء ذكره من قبل، والذى على ضوئه يسمى، على ما أرجح، يحيى عبدالله بطلة مسرحيته **مسألة لبنى**، بلبنى، المشتق اسمها لغويا من اللبن كما هو الحال بالنسبة لاسم الطريق اللبنى.

١٠ ـ من المهم الإشارة هنا إلى أن يونس لايرى لبنى إلا يوم واحد بما يوحى ذلك بأن تلك القراءة للبرديات الثلاث أن لبنى هى وحى له للثلاث برديات فى يوم واحد.

١١ ـ المقصود هنا رفض تخليد ذكرى وجود الإنسان على الأرض عن طريق إنجاب ذكر.

المراجع العربية

البنهاوى، إسماعيل:

ـ **أفيجينيا**، مأساة فى ثلاثة فصول، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، والعلوم الاجتماعية، الكتاب الأول لعام ١٩٥٨ (ثم طبعها القاهرة ١٩٦٢.

شعراوى، عبدالمعطى (دكتور):

ـ **المأساة اليونانية**، مكتبة الأنجلو القاهرة، ١٩٦٠.

ـ **أساطير أغريقية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبدالله، يحيى (دكتور):

ـ **مناقشة قبل القتل، سكان ما بعد ريح الشمال، هل كان ذلك ممكنا؟**

(ثلاث مسرحيات)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨١.

مكاوى، عبدالغفار (دكتور):

ـ **المرحوم**، مختارات فصول مسلسل رقم ٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

دوريات:

ابراهيم، محمد حمدى (دكتور):

ـ ثنائية البناء فى مسرحية **انتيجونى** لسوفوكليس، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الثانى (يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر) ١٩٨٧.

عبدالله، يحيىٰ (دكتور):

ـ **التيجونى أو حتمية الرفض**، الكويت، البيان، العدد (٢٠).

ـ **الدراما والحب المأساوى**، مجلة المسرح، العدد (٢٠) السنة الثانية نوفمبر ١٩٨٣.

ـ **الكلاب تحت المائدة**، جاليرى ٦٨، (١).

مكاوى، عبدالغفار (دكتور):

- دموع أوديب (بكائية فى تسعة مشاهد ـ مسرحية) مجلة القاهرة، العدد ٦٠، ١٩٨٦.

المراجع المترجمة:

أرسطو:

- **دعوة للفلسفة** (بروتريبتيقوس) كتاب منقود لأرسطو، نقله للعربية مع تعليقات وشروح عبدالغفار مكاوى (دكتور) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

ايسخيلوس:

- (ثلاثيــة أوريست)، **أجــاممنون**، ترجمة لويس عوض (دكتور) القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر (بدون تاريخ).
- (ثلاثية أوريست)، **حاملات القرابين**، ترجمة لويس عوض، القاهرة، دار المعارف.
- (ثلاثية أوريست)، **الصافحات**، ترجمة لويس عوض، القاهرة، دار المعارف.

اشبنجلرو أسوالد:

- **تدهور الحضارة الغربية**، الجزء الأول والثانى، ترجمة أحمد الشيبانى، بيروت، لبنان، دار مكتبة الحياة (بدون تاريخ).

أفلاطون:

- **جمهورية أفلاطون**، دراسة وترجمة فؤاد زكريا (دكتور) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

أوفيديوس:

- **مسخ الكائنات** «ميتامسير فوزوس» ترجمة ثروت عكاشة (دكتور) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

برونكو، ليونارد كابل:

- **مسرح الطليعة**، ترجمة يوسف اسكندر، القاهرة، دار الكتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٧٦.

بيكيت، صامويل:

- **فى انتظار جــودو** (مسرح العبث، ترجمة فايز اسكندر (دكتور) مسرحيات عالمية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠.

ـ **خمس مسرحيات طليعية لصامويل بيكيت**، ترجمة نادية البنهاوى (تحت الطبع) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بيترلين:

ـ **قصص من اليونان القديمة**، ترجمة سمير عبدالحميد (دكتور) القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

بيكلمان، جين جويسارنود:

ـ **دراسات فى المسرح الفرنسى المعاصر**، ترجمة شاكر النابلس، القاهرة، دار الثقافة العربية لطباعة ١٩٥٨.

تيلتش، بول:

ـ **الشجاعة من أجل الوجود**، ترجمة كامل حسين، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، الطبعة الثانية ١٩٨٧.

داروين، تشارلز:

ـ **أصل الأنواع** ترجمة اسماعيل مظهر، بيروت ـ بغداد ـ مكتبة النهضة (بدون تاريخ).

سبينوزا:

ـ **رسالة فى اللاهوت والسياسة**، ترجمة وتقديم حسن حنفى (دكتور) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.

ستين، وولتر:

ـ **تاريخ الفلسفة اليونانية**، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٨٧.

سوفوكليس:

ـ **من الأدب المسرحى عند اليونان: أوديب ملكا. انتيجونا. الكترا.** ترجمة طه حسين (دكتور)، القاهرة، المطبوعات الجديد، ١٩٧٣.

فرابيه، جان. جوساد، أ. م:

ـ **المسرح الدينى فى العصور الوسطى**، ترجمة محمد القصاص (دكتور) القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومى، المؤسسة العامة لتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

فروم، اريك:

- **الخوف من الحرية**، ترجمة عبدالمنعم مجاهد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشرة، الطبعة الأولى ١٩٧٢.

فرويد، سيجموند:

- **تفسير الاحلام**، ترجمة مصطفى صفوان. القاهرة، دار المعارف ١٩٨١.
- **ثلاث رسائل فى نظرية الجنس**، ترجمة محمد عثمان نجاتى (دكتور) القاهرة، العلم ١٩٦٠.
- **معالم التحليل النفسى**، ترجمة محمد عثمان نجاتى، بيروت دار الشروق ١٩٨٢.

فليكوفسكى، ايمانويل:

- **أوديب واخناتون**، ترجمة فاروق فريد، القاهرة، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٠.

كامى، ألبير:

- **اسطورة سيزيف**، ترجمة انيس زكى حسن. بيروت، دار مكتبة الحياة.

كوشار، بيير آجيه:

- **المسرح وقلق البشر**، ترجمة سامية أحمد أسعد (دكتورة) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.

كيتا يجوررودسكى ـ أ:

- **النظام والفوضى فى عالم الذرات**، ترجمة داود سليمان المنيرة، الاتحاد السوفيتى، موسكو، دار مير للطباعة والنشر ١٩٨٠.

نيتشة، فردريك:

- **هكذا تكلم زرادشت**، بيروت، منشورات المكتب العاليم للطباعة والنشر، ١٩٧٩.

هارسيناى، زولت (دكتور) وهيتون ريتشارد:

- **التنبؤ الوراثى**، ترجمة مصطفى ابراهيم فهمى (دكتور) الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٨.

يونسكو، يوجين:

- **«مسرح العبث»، الكراسى**، ترجمة نعيم عطية (دكتور)، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠.

ـ (من الأعمال المختارة (٢) **ضحايا الواجب**، مرتجلة **قاتل بلا أجر**، ترجمة حمادة ابراهيم، الكويت، وزارة الأعلام أعسطس ١٩٧٣.

ـ من الأعمال المختارة (٣)، **المستأجر الجديد، اللوحة الخرتيت** ترجمة حمادة ابراهيم، من المسرح العالى الكويت سبتمبر ١٩٧٥.

ـ **مسرحيات طليعية** (اليونسكو) (خمس مسرحيات) ترجمة وتقديم شفيق مقار (سلسلة المسرح العالمى الكويت، العدد (٣٦) ديسمبر ١٩٦٦.

يوربيديس:

ـ **اهيبولوتيوس**، ترجمة وتقديم عبدالمعطى شعراوى (دكتور)، الكويت، من المسرح العالمى، مسلسل رقم ١٨٢، ١٩٨٤.

ـ **الكترا**، ترجمة ووتقديم اسماعيل البنهاوى العدد (٥٩) وزارة الأعلام، الكويت، مايو ١٩٧٤.

ـ **الفينيقيات، المستجيرات**، ترجمة وتقديم اسماعيل البنهاوى، سلسلة المسرح العالمى العدد (٨٩)، وزارة الاعلام، الكويت، فبراير ١٩٧٧.

ـ **المستجيرات، ابناء هرقل**، ترجمة وتقديم على حافظ (دكتور) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، والعدد (٢٨) اغسطس ١٩٦٦.

ـ **عابدات باخوس**، ترجمة وتقديم عبدالمعطى شعراوى (دكتور) الكويت، من المسرح العالمى مسلسل رقم ـ ١٨٠) سبتمبر ١٩٨٤.

ـ **أورستيس** ترجمة وتقديم، اسماعيل البنهاوى، الكويت من المسرح العالمى، مسلسل رقم (٥٦).

ـ **افيجينا فى تاوروس**، ترجمة اسماعيل البنهاوى، الكويت، من المسرح العالمى، مسلسل رقم (٦٦).

ـ **افيجينيا فى أوليس**، ترجمة اسماعيل البنهاوى، الكويت، من المسرح العالمى، مسلسل رقم (١٦٦)، ١٩٨٣.

ـ **الطروداديات** ترجمة اسماعيل البنهاوى، من المسرح العالمى، الكويت، مسلسل رقم (١٦٧)، ١٩٨٣.

ـ **اندروماخى**، ترجمة اسماعيل البنهاوى، من المسرح العالمى، مسلسل (١٦٧) ١٩٨٣.

ـ **ميديا**، ترجمة كمال ممدوح حمدى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤.

المراجع الأجنبية

Aristotle:

- Aristotle's Poetion, University of Indiana Press, 1969.

Becket (Samuel):

- Celleceted Shorter Plays; Faber and Faber, London, Boston, 1984.
- Endgame, Faber and Faber, London Boston, 1964.
- Happy Days, Ablingual Edition by James Knowlson, Cambridg, 1980.

Bree, Gerain (editor):

- Camus, A Collection of Critical essays, Prentice-Hal, Oln., Englewood Cleffs, N.F.

Baldry, N.C:

- Ancient Greek Literature in living context, London1968.

Cjarles 9S.V.) and Lyons, R.:

- Macmillan Modern Dramatist, Lyons, 1979.

Cary (M.) editor:

- The Oxford Classical Dictionary, Oxford 1949.

Camus, Abbert:

- The Myth of Sisyphus, Penguin Modern glassics. (Penguin Book) Translated from French by Justin O'Brien, London 1974.

Cook (A.B.):

- Zeus, Astudy In Ancient Relign, Cambridge, Bol, I, (1914 Vol. 2 (1925 Vol. 3, (1940).

Denniston, I.D. and Deuys (editors):

- Aeschlus, Agamemnon, Oxford, 1957.

Esslin, (M.):

- The Theatre of the Absurd, Eyre and Spothis woode., London WG2.

- a Collection of vritical easays about Becket, editled by Esslin,

Eastem Economy edition, NewYook Delhi 1980.

Franzer (Sirjamed George):

- The Belief in Immortality and Worship of Dead London Vol. 1 (19130 Vol.2 (1922), Vol..3 (1924.).

- The Golden Bough, NewYork, 1940.

- The Worship of Nature London (1920).

Freud (Sigmund):

- A general Introduction to psychoanalysis (Translated to Englisgh by Rivcere, I. NewYork 1943.

Graves (Robert):

- The Greek Myths, Penguin Books, 1955.

Hamilton (EO):

- Mythology Timeless Tales of Gods and Heroes, NewYork 1959.

Huttchins (Robern Mynard):

- Eitor of Great Book of th Westem worid. 5. Aeschilus. Sophocles, Euripidgs.

Ionesco, Eugen

- A bsurd Drama, Amedee of How to get rid of it, Translated to Englisgh by Donald Wasston, with INtroduction by Mantin Esslin, Penguin plays.

Jung, (G.G):

- Modem Man In Search of A soul Ark Paperbacks, translated by W. S. Dell and cary F. Baynes Londo and Henley, 10th edition 1985.

- Integration of Personality, the English Translation NewYork, 1950.

- Psychology and Religion, NewYork, 1948.

Joseph (Saint) edition :

- The News American Bilble, NewYork, 1970.

Kupfer (G.H.):

- Legends of Greece and Rome, London, 1929.

Kitto (H. D. F.) :

- The Greeks, penguin, 1959.
- The Greek Tragedy, Penguin, 1962.

Lnag (Adrew custom and Myth, London 1984.

Lesky (Alibin) Greek Tragedy, London 1967.

Lalti, (Richard):

- The Poetry of Greek Tragedy, Oxford, 1958.
- Story Patterns in Greek Tragedy, the University of Michigan press, 1964.

Murry (Gilbery):

- The Literature of Ancient Greece, University of chicago press 1956.

Peter (John) :

- The Greek Mind, Myth and Relegion, the University of Michigan Press, 1980.

Rose (H. J.) :

- Hand Book of Greek Mythology Methuen, 1953.

Spence (Lwis):

- A dichionary of mythology, London 1925.
- An Introduction to mythology, London 1930.
- The Myths and Legends of Ancient Egypt, London 1973.

Tryler (A. G.):

- Platc, The Men and His Work, Methuen 1960.

Taylor (E. S.):

- Researches into the Early History of mankind, London 1962.
- Waldock (A. J. A.) Sophocles the Dramatist, Gambridge, 1951.

Warner (rex):

- Men and Gods, London, 1967.

Wimsatt (W.K.) and Brooks (Cleanth):

- Literary Criticism, Kegan paul, London 1987.

Encyclopedias:

- Encyclopedia Britanica, London, 1985.

- Hamlyn - Rncyclopedia of Space, London - NewYork - Sydney - To-

أعمال نشرت للكاتبة

تأليف:

١ ـ **اللوحة الناقصة،** وقصص أخرى (مجموعة قصصية) قصص عربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٢ ـ **الوهج،** ومسرحيات أخرى، المسرح العربى، العدد (٩٩) يوليه ١٩٩٦.

٣ ـ **مسرحية سوناتا الحب والموت،** المسرح العربى، العدد (١٢٤) أغسطس، ١٩٩٨.

ترجمة:

١ ـ **خمس مسرحيات تجريبية لصمويل لبكيت،** روائع المسرح العالمى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٢ ـ **مسرحية العشيق لهارولد بنتر،** مجلة المسرح، العدد (٥٩)، أكتوبر ١٩٩٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣ ـ **مسرحية لعب** (Play) لصامويل بكيت، مجلة المسرح، العدد (٩٤) سبتمبر، ١٩٩٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب،.

٤ ـ **مسرحية شريط تسجيل كراب الأخير،** تأليف صمويل بيكيت، مجلة الفنون ، العددل (٣٢) ابريل ١٩٨٧ ، اتحاد النقابات الفنية.

٥ ـ **شجرة عيد الميلاد المقدسة،** قصة قصيرة، تأليف فيودور دوستوفسكى، مجلة القاهرة، العدد ٨٥، ١٩٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

دراسات ومقالات مسرحية:

١ ـ «المرأة» فى مسرح توفيق الحكيم ورشاد رشدى (وتحليلها على ضوء البناء الموسيقى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٢ ـ العديد من الدراسات والمقالات فى النقد المسرحى فى عدد من المجلات والصحف: **مجلة المسرح، مجلة القاهرة، مجلة الفنون، مجلة آخر ساعة، صحيفة الوفد** (وذلك منذ بداية عام ١٩٨٦ ، حتى عام ١٩٩٦).

دراسة مقارنة بين السينما والرواية بعنوان:

الطريق إلى المنارة بين الرواية والمعالجة السينمائية، مجلة الفنون، سبتمبر، ١٩٨٩ ، اتحاد النقابات الفنية.

المحتويات

الباب الثالث:

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١١٧٢٥ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977 - 01 - 5913 - 1



إن كانت أسطورة سيزيف كما صورها لنا البيركامى فى كتابه ــ الذى يحمل نفس الاسم ــ لها تأثير كبير على كتاب مسرح العبث المعاصر. فقد كانت أسطورة سيزيف الإغريقية الأصل لها نفس التأثير على كتاب التراجيديا الإغريقية ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس بجانب الأساطير الأخرى الزاخرة بها أعمالهم.

وكما يقول كامى ـ وكما تشير إليه أسطورة سيزيف اليونانية ـ إن عدم فهم الإنسان للحياة وثقلها والعادة التى يفرضها الوجود عليه يؤدى بذلك الإنسان المدرك لذاته، إلى الشعور بأن تلك الحياة لا تستحق العناء. إلا أن الإنسان يستمر فى أداء الحركة التى يفرضها عليه الوجود بحكم العادة. والموت، طوعا، يتضمن أن الإنسان أدرك غريزيا صفة تلك العادة العبثية، وعدم وجود أى سبب عميق للعيش. الصفة اللا معقولة والعبثية لذلك الدأب اليومى، ولا جدوى العذاب أو الألم! وفجأة يشعر الإنسان بغربة فى كون يتجرد أمامه فجأة من الأوهام التى كان يعيش عليها. هنا يحدث ما يشبه الانفصال بين الإنسان وحياته، كالممثل ومشهده. وهذا هو بالضبط الشعور بالعبث عند الإغريق ومسرح العبث المعاصر فى الغرب وفى مصر

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب